

21.0 + 6

1926 +



Снаряж

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

« К І Н О »

До участі в журналі запрошено найкращі культурні і літературні сили та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціалісти Заходу.

Журнал гуртує біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Нью-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Київ, Бульвар Шевченка, 12, ВУФКУ.

Стор.

Зміст № 11 «Кіно»

1. *М. Бажан.* Про Жовтень 1

КІНО-ТРИБУНА

2. *І. Бачеліс.* Людина з кіно 5
3. *М. Андів.* Джерело кінематографії 8
4. *Луї Деллюк.* Статист 11

НАША РОБОТА

5. *Е. Антонов.* Як працюють державні кіно-театри 14
6. *П. Нечес.* Геть дурман 16
7. *А. Денисів.* Теорія української кіно-школи 20
8. *В. Поліщук.* Спресований час 22
9. *М. Ятко.* В експедиції 23
10. *П. Кул.* Добрий початок 25
11. Хроніка ВУФКУ 27
12. Кіно РСФРР 28

ЗА КОРДОНОМ

13. *Петро Буда.* Боротьба за кіно 29
14. *Альф.* Культур-фільм у Німеччині 31
15. До всіх робітників сільських кіно-установок 33
16. *М. Ірчан.* Революція і контр-революція 34
17. Хроніка закордонного кіно 36

В И Д А Є
В У Ф К У



К. Бесамов

СПАРТАК

Державна Пропаганда
БІБЛІОТЕКА УРСР
№ 9920

Звірене-89

РЕСПУБЛІКА
БІБЛІОТЕКА
В БІРЖИ.

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 11

Жовтень, 1926 року

№ 11

ПРО ЖОВТЕНЬ

1927 рік—рік десятиї Великої Пролетарської Революції. Знаменна і славна річниця. Величне й урочисте свято трудящих всього світу, особливо-ж трудящих Радянського Союзу, що власними руками поставили цей доріжок історії, від якого людство відраховуватиме свою нову еру.

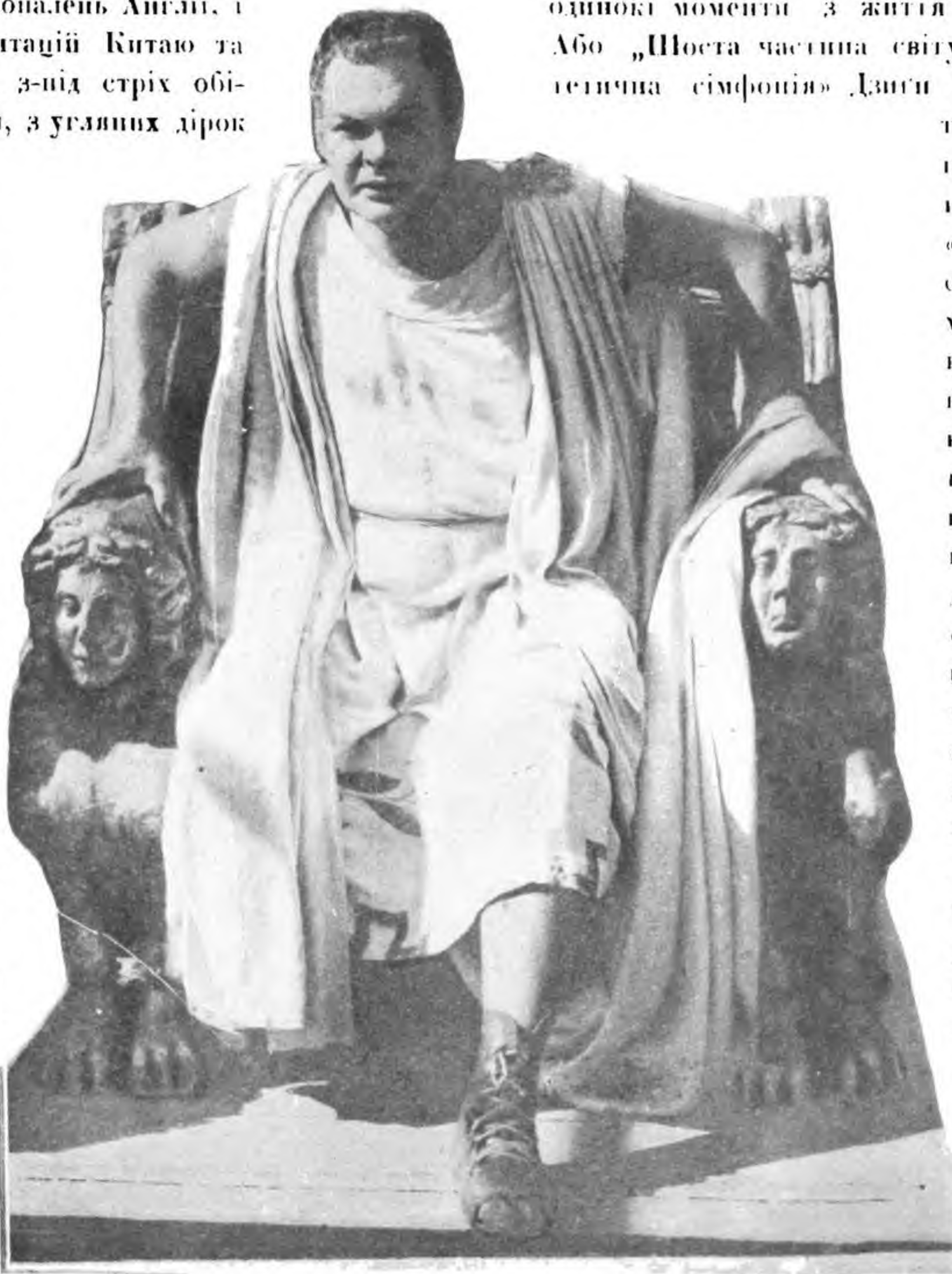
7 листопаду 1927 року трудящі Союзу зі всіх кінців світу, з коналень Англії, і з рудень Рур, з плантацій Китаю та Індії, з ферм Америки, з-під стріх обідраних хат Галичини, з угалих дірок Бориславу, звідти, де тільки б'ється міцне серце пролетаря, або де паюрується жилава рука батрака й селянина, одержать тисячі найщиріших і найпалкіших привітань, обіцянок підтримки та допомоги. В свою-ж чергу трудящі Союзу і ворогам своїм, і друзям своїм наочно покажуть, як може пролетарство десять років непохитно тримати свій прапор, будуючи, зміцнюючи, покращуючи свою державу, першу в світі державу трудящих.

І от для гідного цієї річниці вшанування її, ще від тепер, від свята Дев'ятої Річниці, Радянський Союз готується старанно і дбайливо. На радянській кінематографії лежить обов'язок відбити на плівці,

зафіксувати на реки й роки всі досягнення, що їх має Радянська Влада за десять років свого існування. Такий кінематографізований «баланс» з цікавістю й захопленням проглядатимуть не лише трудящі Союзу, але й закордонні робітники. Пригадайте-но, який поспіх мав у Німеччині фільм «Лице Червоної Росії», що не повно й не досконало, навіть, відбив поодинокі моменти з життя Радянської країни. Або „Шоста частина світу“, «революційно-патетична симфонія» Дзиги Вертова. Це все картини, що не зважаючи на шалені темні кутки різних «червонуватих кіно-спеців», мали і матимуть поспіх. Годі втекти короткочастоті, куці й мізерні думки, ніби нашій аудиторії потрібні лише бравіни та чорна малярка американського детективу. Величезський патос будівництва, зафіксований на холодній целулойдовій плівці, може захистити і захочить гідно.

Підрахунки в нас не маленькі, масштаби в нас величезні, обрії у нас ще більші. І от обійняти ці обрії уважним оком кіно-апарату—завдання радянської кінематографії.

Кінематографія РСФРР уже намітила до зняття подібну картину. Україна також не



„Спартак“—Диктатор Сулла (арт. Лирок)

пастиме задніх. Буйне зростання культури, прихід до справи культурного й політичного будівництва як найширших мас, розвій індустрії (яка могутня тема — Дніпрельстан!) — ось живий матеріал майбутнього фільму. Закурені димарі заводів, що ясно вкривають і ще рясніше вкриватимуть стени України, це така сама натура для кадрів фільму, як і біляві голови дітланців, що нахилилися над букварем у якійсь маленькій сільській школі. Потрібен митець, що звяже в міцну й насичену життям стрічку окремі шматки життя сучасної України. Де він? Невже Україна не дасть його? Але замало робити підрахунки. Так само потрібний фільм про недавнє героїчне минуле Революції. Багато з творців її пішло в могилу, але є ще лави незламних борців, які допоможуть зробити правдивий, не хитромудрий, щирий фільм про зародження і вибух Жовтня. Хіба Джона Ріда «Десять днів, що потрясли світом» — не епопея Жовтня, бурхлива, бунтівнича епопея, що може бути і буде втілена на екрані? Хіба революційний вибух Київського арсеналу, перший вибух Жовтневої Революції на Україні, — не скарб для сценариста й кіно-режисера? Ось два фільми, що їх до Десятої Річниці мусить створити українська кінематографія: фільм про будівництво і фільм про повстання.

До роботи треба взятися, не гаючи часу. Аж зняти фільм, зняти старанно, уважно і ретельно, — для цього потрібно багато часу, сил і коштів. Треба перевести велику підготовчу роботу: збирання матеріалів для сценарія, опрацювання і обміркування його, підшукування людей, що фільм робитимуть, і безліч иншої роботи. Всесь рік, од дев'ятої річниці до десятої, йтиме в напруженій і дбайливій роботі.



Режисер Чардунін закінчує на Одеській кіно-фабриці створити велику історичну картину «Там в Трясино» (Україна XVII стол.). Сценарій написав В. Радца за твором В. Сосюра. На фотографії — Тарас та Марина (арт. Бучма та арт. Ужвий).

Українська кінематографія, народжена Жовтнем, мусить створити гідні його фільми.

Всі передумови до цього є. Не дарма минули ось уже майже чотири роки напруженої, творчої роботи української кінематографії. Почавши діяльність свою на руїнах тих кіно-підприємств, маленьких, пікчемних, бідних і на техніку і на митців, що їх одержала в спадщину від подоланого минулого, українська кінематографія не тільки відбудувала зруйноване, але й почала нове будівництво радянськими силами, радянськими коштами і за допомогою нових, радянських людей.

Українська кінематографія ще не має минулого, в усякому разі довгого і великого минулого. Її історія починається з Жовтня. Жовтень породив українську кінематографію. Не можна вважати за будь-якої ваги історичний факт пікчемну спробу «одуківаних» голів з оселедцями чи, як вони ще звалися— «УНР», створити «товариство українських фільмів». Ні, українська кінематографія породжена лише Жовтнем.

І от протягом своєї невеличкої, але багатой на боротьбу, прагнення, здобутки та перемоги історії, українська кінематографія довела, що вона може стати і стала вже не лише одним з найміцніших осередків кіно-промисловості Союзу, ба й тією організацією, що навіть буржуазний Захід до її роботи починає уважно приглядатися та на неї зв'язати.

Поряд зі всією промисловістю України та Союзу росте й міцнішає українська кіно-промисловість. У філь-

мах про Десяту Річницю вона мусить виявити всі ті досягнення та здобутки, що їх має.

Невже досвід, що його маємо після таких величезних і досконалих технічно фільмів, як от «Гамбург», «Тарас Шевченко», цих дійсних здобутків української кінематографії, не стане на пригоді для створення жовтневих фільмів? Адже це є вже всіма визнаний факт, що з технічного боку ми озброєні не гірш за пересічну європейську кіно-фірму.

Ясно, що про всі професійні навички, про всі раніші кіно-традиції треба забути, починаючи роботу над створенням жовтневого фільму. Він мусить бути оригінальний і формою своєю, і змістом. Коли в процесі поточної своєї роботи українська кінематографія може повсякчас і не напружувати всіх сил своїх, шукаючи нових шляхів і нових форм реалізації кіно-твору, то створення жовтневого фільму вимагає цілком особливого підходу до себе. Навичкою й традицією тут нічого не поробиш. Творчість, революційна творчість, око, що знає як виглядає революція, руки, що знають як робиться революція—ось що потрібно для створення жовтневого фільму.

Ми маємо досить досвіду, ми гаразд озброєні технікою та вмінням, щоб все це віддати на створення картини про десятий рік Жовтня. Гірше справа з тими митцями, що фільм творитимуть. Дійсно революційних, що знають і відчувають могутній лют Революції, вихованих і надхненних революцією митців маємо обмаль. Хто-ж прийде до роботи? Хто зможе її виконати? Україна мусить висунути такого митця, що втілить на екрані прагнення і здобутки українських трудящих. М. Гажан



„Тарас Григорович“—Тити січовиків

АКТОРИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ



1) Д. Бучала — актор театру „Бердичів“. Знімався в картинах „Тарас Шевченко“, „Тарас Григоренко“ та „Микола Джеря“. 2) П. Влас — зараз працює в „Бердичів“. Знімався в картинах „П. К. П.“ та „Тарас Григоренко“. 3) Заслужений артист Республіки Закарпатської — знімався у картинах „Гамбург“, „Пелення бачка“, „Тарас Григоренко“ та інших. 4) В. Оглодков на Одеській кінофабриці знімає фільм „Мстич“ з важливою роллю в картині.

КІНО РИБУНА

„ЛЮДИНА З КІНО“

Література утворила тини, театр — маски, кіно утворює стандарти. Так, прикладом, можна формулювати основну тенденцію цих мистецтв, що виявляється тоді, коли вони орудують з людським матеріалом.

Ми не сперечатимемось, чи оцей перехід від тина до стандарту є «припущенням» стилю або «зменшенням художньої цінності». Не сперечатимемось також, чи дійсно така тенденція є по самій суті питома кожному з трьох мистецтв, чи може вона є лінією поділу, що розмежовує ці три мистецтва і визначає їх специфічне відношення до людського матеріалу.

Ми хочемо лише підкреслити, що не залежно від цього всі три мистецтва, а кіно зокрема, загубили через оті маски, тини та стандарти живу людину.

Як що література й театр силкуються тепер знову снімати цю близьку людську істоту, то навпаки, кіно цілком байдуже до розшуків живої людини.

Кіно женеться за всім: за живою темою, за живими ситуаціями, живими конфліктами, ба навіть за живими акторами й живою грою, але не за живою людиною!

Людини в кіно немає, не існує, замість неї є якась загальна «дієва особа». Людина — мит, «персонаж» — дійсність. Може через те, що кіно дуже звикло до стандарту, в нього розвинувся гострий астенизм до людини: через таку хворобу зору (або «точки зору») людина для кіно зникла, перетворилася в метафізичну абстракцію, в трансцендентальну істоту, що її не можна пізнати й довідатись про неї за допомогою кінематографічних органів думання і почування. В усякому разі безсумнівно одно: кіно не зважає на людину.

Проте умовимось, за яку таку певловиму людину говоримо.

Є старий анекдот. Запитали вченого біолога: — що таке людина? Він відповів: — функція від анагомічної структури, плюс кровообіг, нервова система, внутрішня секреція та спадкоємність. Спитали соціолога. Він відповів: — продукт історичного оточення, виробничих сил і класів. Спитали міщанина. «Яка людина? Може та, що винна мені три карбованці?» — сказав той. В цьому анекдоті обмежене думання міщанина підказало йому конкретну людину, в протилежність загальним формулам учених. Кажуть, ніби мистецтво тим то й відрізняється від науки, що воно є саме метод конкретного думання...



«Манірівні зорі» — Лео Рогдай (арт. Дубравін) та антрепренер його Мабффі (арт. Ларов) залишають готель.

Не лякаймося посплатися на міщанина. Він думає конкретно про конкретне. Мистецтво-ж мислить конкретно про абстрактне. Але кіномистецтво приму-дилося мислити абстрактно навіть про конкретне! Візьмім кінематографічний персонаж. Це — істота з флюсом, з роздутою й підкресленою одною людською рисою, з гіпертрофією одного з чинників. Він є тотожний з цією рисою, він матеріалізує її, і в цьому вся його роль. Такі «повипредства» одного з якихось чинників людини і є амплуа. Вся безмежна різноманітність людських істот схематизується в десятку шкіців, що з ними й орудує кіно. Конкретну людину зводять до її власного кістяка, утворюючи стандарти й маски, анатомізують людські типи, замість характеристики роблять геометричні побудови!

Пам'ятаєте Маяковського: «...неудавшийся проєкт кита»? В кіно є теж тільки такі «китячі проєкти» якихось односторонніх і переполовинених людей. Всі ці герої, злодії, воїни, буржуа, зрадники, робітники, — слово честі, їх хочеться відправити до інкубатора, щоб там «досиділи».

Кіно народилося в добу формальних шукань. В цьому — якась іронія, якийсь парадокс. Найреалістичніше з мистецтв розквітло тоді, коли реалізм зів'яв, мов осінній квітка. І кіно зростало під егідою аналізу, під знаком розкладу (самий кіно-апарат — апарат для розкладу руху); кіно зростало, коли звідусіль витягалися корні. В літературі формалісти розклали людський тип на суму прийомів; в малюванні замість портрета з'явилася геометрія Пікассо; в театрі перемогла умовність; і навіть фотографія схотіла зробитися «малювальною організацією просторини». Натурально, що за доглядом таких ниячок «пагане качення» — кіно забуло, що воно не качення, а лебідь. Кіно не зрозуміло своєї реалістичної суті й пішло креслити абстрактні геометричні фігури. І дійшло до «безрічевих» картин Леже.

Проте немає мистецтва предметнішого, конкретнішого, реалістичнішого за кіно. Це вже зрозуміли, коли справа йде про речі, але цього не знають, коли справа торкається людини. Кіно продов-

жує бути Дон-Кіхотом, коли йому треба стати Санчою Панчею. Це справа про реалізм і ідеалізм, про абстрактне й конкретне.

Ми певні, що лише здоровий і повнокровний реалізм, що дивиться на життя широко розплющеними й жадливими очима (може навіть «кіно-очима»), дасть кіно живу, конкретну людину, замість абстрактних, стандартно-замаскованих, геометричних «амплуа», «дієвих осіб» та «персонажів».

Зараз за гасло для кіно мусить бути: —маски геть! Відкрийте живе людське обличчя!

Зараз кіно (оволодівши рухом та світлом) щільно підходить до свого третього складового чинника — до актора, до гри. Невже-ж збирання акторських засобів і прийомів (що належать насамперед до людського образу) піде дорогою отих усіх «спроєктованих людей», утворюючи нові маски або усталюючи старі штамповані стандарти? Чи помітили ви, що багатіє кіно дуже бідне на прийоми, щоб характеризувати «дієвих осіб»? Та чи й існують у кіно характери? темпераменти? пристрасті?

Бо в кіно-ж, ні на що не зважаючи, немає драматичного типу; той-же сурогат, що існує, віддали на поталу солов'ячому умовному психологізму. Більше того,



Кадри з фільму «Провокатор». Вгорі: артистка Стен в ролі з цього фільму; внизу: арешт провокатора та провокатор у тюрмі (ролю провокатора виконує арт. Кутузов).

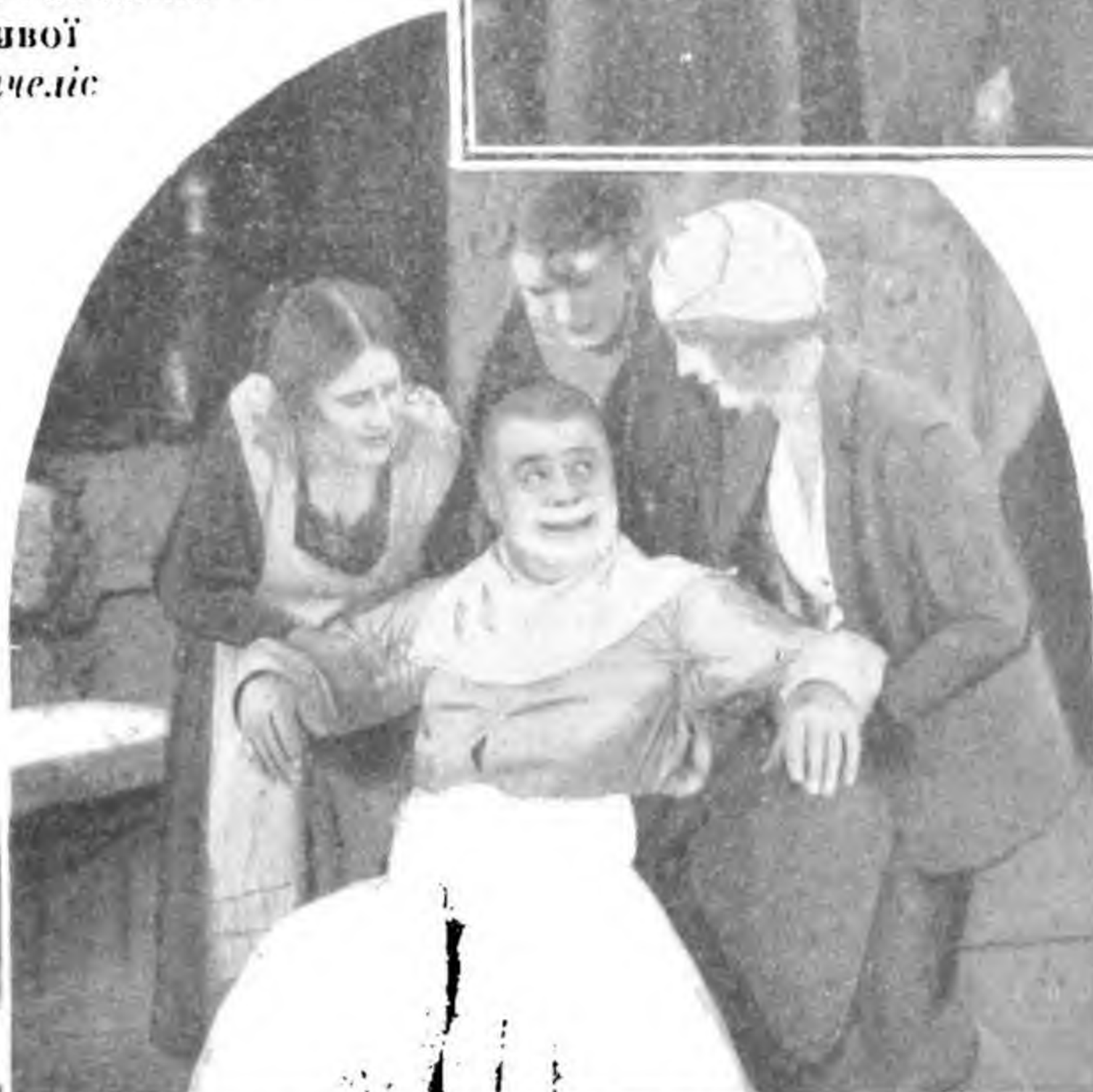
— таке документальне мистецтво, як кіно, не втворило жодного «людського документа»!

За дуже рідкими винятками, кіно ігнорує людину, не цікавиться нею й тому нівелює її. Колись-то існувала «людина з ресторану», зараз існує «людина з кіно», така-ж безлична й сіра, що не лишає по собі жодного сліду!

Кіно мусять показати живу конкретну людину, не солодких героїв і злодіїв, а особу, що почуває, мислить і діє. Особу, що не вимагала-б, щоб її існування треба було доводити. Я знаю, що мені закинуть дрібно-буржуазне смакування особи, перебільшення її. Але я знаю також, що маса й колектив, які мусять стати героями нашого кіно, складаються не з кіно-студійців, що по кілька годин печуться під сонцем або під «юнітерами», але з живих і конкретних людей. Маса більша за звичайну суму людей, але вона не рівняється безличності, що підносить і опускає в такт руки й ноги. Ейзенштейн, щоб створити масу, примусив жити кожного з неї. Він «людину з кіно» обернув на людину з дійсного життя. Іншого шляху немає! Тепер захоплюються «типажем». А що таке типаж, як не туга за живою людиною в кіно? Від стандарту—до типажа! А ось від типажа треба зробити подальший крок—до типа, до людського образу.

Скільки ви бачили «кохань» на екрані? Здається, немає фільма, де не було-б любовної історії. Але не зважаючи на безліч кохання—чи є кіно-лірика? А це значить, що в кіно ще немає живої людини, а є лише «людина з кіно».

Ілля Бачеліс



«Провокатор». В «огранці» (ролю жандарського ротмістра виконує арт. Панов); по середині—заслужений артист Криєв в ролі з цього фільму; внизу—побачення у тюрмі.

..ПРОВОКАТОР..

На Ялтинській фабриці ВУФКУ закінчується постановка картини «ПРОВОКАТОР».

Картина «Провокатор» має життя революційного підлітка і методи роботи царської огранки за часів реакції.

Центральна постать у фільмі—це студент і політично-чиновницької сім'ї Віктор Боровський. Він не не підлітливий робітник, але вже широкі пристає до роботи в революційній організації. Коли його заарештували огранки разом з товаришами, він опинився в тюрмі.

Звідси й починається трагедія Віктора, що не встиг заарештуватися в боротьбі, зв'язаний з нареченою, з сім'єю та іншими особистими інтересами. Через це все, і через «спритну роботу» огранки, Віктора звільнено з тюрми, і він обертається на провокатора, віддаючи в лапони огранки своїх товаришів по організації.

Діставши можливість скінчити університет, Віктор людиною робиться присяжним повіреним.

Пою мучить сумління, він не може примиритися з своєю ганебною роллю, він не здатний чинити активного опору, він шукає заспокоєння в пиятиці, в шантані. Через таке життя скрута на прощі більшає, і Віктор, кінець кінцем, не гребує данинами полковника Вахмісєва, де-далі все більше лагуєючи в «болото» огранки.

Підчас замаху революціонерів на Столипіна, коли за його вказівками заарештовано змовців, він не витримав внутрішніх переживань і підчас вистави в театрі сам убиває Столипіна.

Ставить картину режисер Турін. Роль Боровського виконує арт. Кутузов, ротмістра Вахмісєва грає арт. Попов, заслужений артист РСФРР Криєв виступає в фільмі в ролі батька Боровського. Артистки Додонова та Стен—головні виконавиці жіночих ролей фільму. Сценарій написав О. Досвітний.

ДЖЕРЕЛО КІНЕМАТОГРАФІЇ

(Луї Деллюк)

«Знаменитий», «талановитий», «проникливий» — казали про нього два роки тому назад, коли він помер (в 1923 р. 21 березня). І ось зараз не знаходиш ради, коли читаєш поміж рядками якого небудь радянського автора, що нараз закидає — «поверховий Деллюк», «прославлений на Заході автор надто легко важкої «Фотогенії»...

Невже книги мають свою весну, літо і осінь? Чи, може, перед нами одна з тих підозріло блискучих сенсацій, що осліплюють дрібного буржуа за кордоном, але порожнеча яких виявляється, як тільки до них торкнулося перо тверезої радянської критики?

Ми несправедливі до Деллюка. Несправедливі, і навіть більше — невіддячні.

В наших кіно-журналах, в книжках, що розроблюють теорію кіно, на всі лади повторюється: фотогенія, фотогенічний, нефотогенічний і т. д. Я не хочу сперечатись про цінність та оригінальність всіх цих міркувань. Але лише обмалю їх «науковість», серйозність та глибші за ті, що їх вперше висловив «поверховий» Деллюк в своїй «Фотогенії» та по інших, невідомих нашому читачеві, книжках. Ми несправедливі до Деллюка через те, що не хочемо поставитись до нього з певною критичною серйозністю. Протягом недовгого часу покійний французький письменник-кінематографіст зумів скласти надзвичайно широкую і різнобічну спадщину. Навряд чи хто вищий із сучасників зможе в цьому відношенні дорівнятися Деллюкові. Але не все, що написав він, має однакову вагу, не все в однаковій мірі цінно.

Треба оцінити спадщину Деллюка з погляду історичного, бо тут уже вступила в свої права історія.

Спробуємо це зробити.

Якийсь журналіст (здається, дуже талановитий, дуже відомий і, здається, французький) один раз сказав, що справжній журналіст в усіх творах своїх незмінно відміняє та розвиває дві-три думки.

В дійсності це можна прикласти не тільки до одних газетних професій.

Дуже часто зустрічаються письменники одного героя. Дуже часто пропагандист досягає мети іменно тим, що кожний політичний виступ направляє в один і той-же бік.

В книгах Луї Деллюка розкидано багато яскравих, свіжих думок, влучних афоризмів, цікавих міркувань. Але ніде, мені здається, його діяльність не виявилася так різнобарвно, як в одних рядках:

«Ми живемо тоді, коли народжується надзвичайне мистецтво. Справжнє єдине нове мистецтво кінематограф уже має своє місце в сучасності і колись заживе небувалою славою, бо він, я вам кажу, бо він є в той самий час і сином механіки, і сином ідеалів людства».

В цьому весь Деллюк, зо всіма своїми хибами і при всій зброї свого хисту.

Тут декламація поєднується з фанатичною переконаністю, і думкою проникливою, що шукає, що прагне і що запалює нестримний темперамент войовника-пропагандиста.

Можливо, що для деяких наших кіно-теоретиків чи кіно-літераторів оці слова здадуться лише для того щоб ствердити «верхоглядство» і легковажне фразерство Деллюка. «Єдине і нове» — каже Деллюк, — над-



«Спартак». Цими днями фільм вже демонструватиметься по краях екранів України. Вгорі: спочинок Сулли (арт. Ляров), диктатора Риму; внизу — патрицій і рабниці.

звичайне, що має в собі ідеали людства, що заслуговує на якусь виключну славу». Хіба це не загальники? Хіба можна на цьому пагетичному суєсловії будувати теорію та естетику кінематографа?

На останнє запитання я дозволяю собі відповісти: можна, але за одною умовою: як що можна проробити детальний одбір елементів теорії від елементів агітації, що мають відношення лише до того оточення, в якому створювалися ці фрагменти кіно-теорії, кіно-літератури. «Надзвичайне», «єдине», «нове», — це та мета, в яку бив Деллюк протягом майже десяти років. І хто знає, чи не йому ми зобов'язані тим, що в наш час

енше доводиться балакати про кінематограф, якщо мистецтво, чи про самостійні та широкі шляхи його художнього розвитку?

Певно тільки деякі знають, що знаменитий і «спро-тавлений» основоположник кіно-критики, теорії та іно-журналістики довгий час був переконаним воро-гом нового мистецтва.

«Я ненавиджу кінематограф. Як я його ненавиджу! о війни я відвідував його тільки з примусу», так ха-рактеризує автор «Фотогенії» свій докінематогра-фічний період діяльності.

В останні роки, напередодні світової війни, ціка-ість до кінематографії з боку представників літера-тури значно послабшала.

В Європі в той час відношення кіно-виробничих сил було протилежне сучасному. Німеччина і Швеція стояла на останньому місці. Провідна ролія належала Франції. Найстаріші фірми «Пате і Гомон» панували на європейському ринкові. Єдиним конкурентом Фран-ції була Італія, що дала перші бойовики типу «Камо-грядеші», «Юлій Цезар» то що.

Здавалося, що саме по Паризьких ательє треба було шукати перших паростків творчих досягнень.

Але було не так. Бо ніхто, навіть піонери фран-цузького кіно, навіть той, що добрі зиски мав із цього, в глибині душі не вірив, що кінематограф може піти далше за вульгарні підроблення під театр та примітивні сюжети бульварної літератури. Взагалі кінематограф вважали справою не серйозною. Кіно-підприємці схищали взяти з нього як найбільше грошей, витрачаючи корійки.

Граля в фільмах безталанна ак-торська «дрібнота» за керівництвом нездар-режисерів. Прекрасно харак-теризує тодішніх кінематографічних верховодів випадок з самим Деллюком.

Багато з журналістів і письмен-ників, не зважаючи на всю свою пиху, були не від того, щоб ніколи «схал-турити» для якої-небудь кіно-фірми.

Якось Деллюк запропонував був одному директоріві тему, що за нею времті було замовлено написати сце-нарії. «Я вам заплачу 50 франків» — запевняв замовець. Але автор не одержав ані одного сантима, бо після того, як сценарій був прочитаний, дирек-тор надто неврихливо поставився до драматургічних спроб Деллюка, і «твір» Деллюка було відхилено. Прої-шов де-який час, і цей сценарій я-вився на екрані.

— «Я ненавидів його! Як я ненави-див кінематограф!»

Минуло три-чотири роки. Розгар-діяні війни. Наплив американської продукції. Чутки про розвиток кіно-промисловості «по той бік світу», в ворожій Німеччині. Французькі фірми докотилися до повного банкруцтва.

Ми тоді сріваємо Деллюка в колі де-яких молодих новаторів кіно, що серед них яскраво виділяється хист Абеля Ганса, Луї Пальма, Марселя д'Ерб'є. Той, що так ненавидів «мізер-ну механіку», з головою увійшов у кіно-виробництво. За короткий час він поборює всі труднощі незнайо-мого йому мистецтва. Цього сценарій, згодом видані окремою книжкою, ви-знаються за зразок кіно-драматичної майстерності.

Він виявляє свої надзвичайні здоби-сирі, але головне не в цьому: практичний досвід, як зброя для тої священної боротьби, що почав її він, — ось чого прагне Деллюк, перший вартовий прийдеш-ньої кіно-культури.

У Деллюка — безліч ворогів на його шляху. Кіно-крамарі, що гвалтують молоде мистецтво во ім'я легкої наживи, нікчемні актори, режисери, публіка, що зневажливо ставилась до нового мистецтва — ось вони.

Проте: одною рукою він допомагає шуканням Абеля Ганса. Друга вже піднесла зброю, рідущий по-



«Спартак». Вгорі: роляна Спартакоса; внизу: Спартак у шипку підслушує рабів.

Коли на початку дев'яностих років виход-братів Люм'єрів зацікавив усіх, як технічне чудо, то в 1910—12 р. кінематограф спіткала доля грамофона, що стає розвагою не надто вибагливої категорії глядачів.

«Привид, що не залишає надії», «мізерна меха-ніка» — каже Деллюк, передаючи свої вражіння від французьких фільмів того часу. Нагадаю читачеві, що тоді ще не знали в Європі ні Грифїтса, ні Чапліна, і взагалі не знали, що існує американське кіно, якому толя судило поширюватися по всьому світі і показу-вати шлях європейській кінематографії.

мах: — і він влучно встромляє лезо їдкої лапідарного памфлета (хто краще за Деллюка володіє цієї складною формою напів-пародії, напів-сатири?) в одного з найзапекліших душителей кіно-мистецтва.

Він годинами просижує в редакції «Сінема», цієї першої в світі незалежної трибуни кіно-культури та кіно-громадськості.

Він — редактор — керує масами кіно-глядачів, примушує цибати й галасувати моторних шахраїв фільмового виробництва та прокату. Тут же, в редакційному пеклі, він пише витончені афоризми, що з них вреніти зростають і зростатимуть в інкубаторах учених-теоретиків довгі міркування про основи кіно-мистецтва.

Параз — коротка думка. Рішучість: — він вже на вулиці, думляє «такі».

Крісло директора порожнє.

День, другий, третій. Ніхто не турбується: звикли. Редакційна машина працює. Нарешті лист. Штемпель: «Сан-Сабаст'яно». Деллюк знайомиться з дикою природою і захоплюється красою басків, яко зразками фотогенічності.

Але цього замало.

Він вишукує час для імпровізованих екскурсій до вечірніх околиць Парижу. Його приваблюють тісні й задумні театрики в робітничих кварталах. Він прислухається. І тут, далеко від блискучих салонів, він плекає в собі йсні та проникливі думки про інтернаціоналізм фільма, про психологію натовпу.

Деллюка виднають, правда, не дуже охоче, за «батька» т. з. фотогенії, себ-то науки про ті ознаки що відрізняють кінематографічну натуру від некінематографічної.

Все-ж, це особливо дивно в наших радянських умовах, ще ніхто, здається, не визначив другої безумовної заслуги Деллюка.

Коли читаєш «Фотогенію», то при всій фрагментності її змісту не можна не розрізнити в книжці двох головних розділів: 1) естетика фільма, 2) психологія глядача та соціологія кіно.

Можливо, це здається перебільшенням: соціологія? Паразд, ми домовились про те, що не шукатимемо у

Деллюка якихось систем, фундаментальних «основ», систематичного вивчення то-що. Ми говоримо лише про те, що характерно для Деллюка. Досвід, що його приніс він з околиць та робітничих кіно, найкраще виявлено в статті «Натовп перед екраном». Хто з увагою читав «Фотогенію», той не міг не задуматись над висновками з цієї статті. Хіба не звучить парадоксом в устах буржуазного інтелігента, мистця, естета таке твердження? — «Кращі з них (глядачів) — глядачі робітничих кварталів Парижу... Вони захоплюють мене своїм смаком, своїм проникливим сприйманням».

Факти, що наводить Деллюк, не зважаючи на деяку давність, надзвичайно цікаві. Ось аудиторія, що складається з крамарів, господарів шинків, тацюлек то що. В програмі: «Десята Сімфонія» Ганса, складна патхвена, але й пересичена претензійним естетизмом картина. І вона захоплює міщанського глядача.

Другий глядач: люди в кепках, простоволосі або в хустинках жінки. Грім овалцій супроводжує фільм. Зхвилювано, побожно дивляться носії, поденні робітники та шофери не менш складну картину Т. Інса «Лиха доля».

Чи можна було сподіватись, що все це дійде до звичайного глядача?

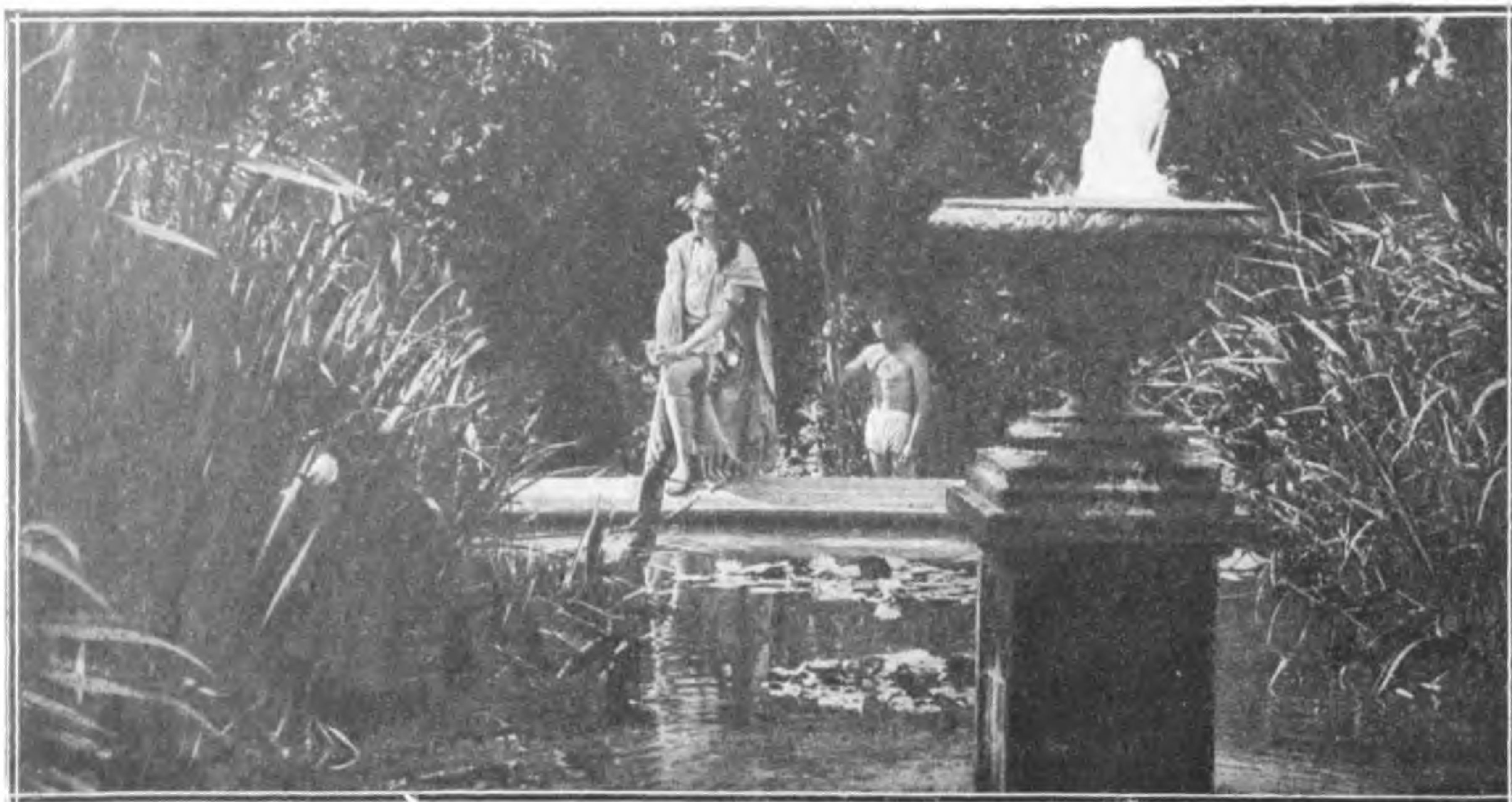
Естет, інтелігент, французький буржуа, далекий від пролетарської ідеології, від дійсної революційності пригноблених, Луї Деллюк своїм шляхом досяг тих висновків, що їх з такими труднощами сприймають за наших часів багато «попугишків» радянської кінематографії.

Кінематографіст, практик чи ідеолог, повинен частіше зустрічатися з масою глядачів. Деллюк, що до цього, випередив навіть наших радянських кінематографістів, які, так-би мовити «ex officio», в силу програмових завдань, повинні прислухатися до голосу маси. Кільканадцять років тому мистець-громадянин Луї Деллюк зробив те, чому повинен слідувати кожний серйозний робітник екрану і, характерно, що перевагу він дав робітничій аудиторії.

Ще раз повторюю:

ми несправедливі до Деллюка.

М. Ладів



«Спартак» — Валерія, жінка Сулли в парку

СТАТИСТ

Це оповідання Луї Делюка, не друкуване ще російською мовою, редакція ввінчує, щоб зазнакомити наших читачів з літературною творчістю цього блискучого теоретика кіно. Оповідання характерне для нього: історія одного з тих «шукачів щастя», мізерних, нікчемних і юродлих, що великими юрбами оточують розкішні кабінети власників західних кіно-підприємств. Про життя, звички, побут, хист славетних «зорь» багато галасують, але поряд з ними — отой «плебс», що творить більшість кіно-робітників буржуазії. — забутий. Знаймо про нього, читаючи «Статиста». Не їхня провина, що вони є такі, які є.

Його звали Фігура. І це не було немальовничою назвою: Фігура! Бідний Фігура — яка фігура! Наганий, скоцюрблений, не добре виголений, кочічно нервовий, вдягнутий в надто великий одяг, так що здавалося, ніби навкруг його висить лахміття, він заживав слави, як ексцентрик вар'єте.

Його присутність у барі Віргінії надавала бару кумедний тон барів Нью-Йорку, Антверпену або Лондону...

Погода різко змінилася. Пароплав хитався, і здавалося, ніби Фігура переграє рухи якогось танцівника з бару, що їм акомпанують хрипкі звуки джаз-банди недалекої оркестри.

Чому він, емігрант, що не має в цілому світі анікого й анічого, влаштувався в розкішному ресторані шпидкого пароплаву, то цього й сам не знав. Хіба що лише потреба в великих квартах віскі й елю та сандвічах, які він одержував тут, нічого не роблячи, сирчанилася до цього. Прощайте недоудки та знущання животинних бідних міжпалубних пасажирів! Тут світло, життя, позолочені почі, розкіш, дні з відпочинком по обіді, й біля кожної шклянки — сігара, якої ніхто не забирав з собою. Кумпанія американських мільярдерів, що їде до Лондону, дебеті промисловці в шовкових краватках, що спінать до Парижу покуштувати вітх, і ще, власне я й не знаю хто, так-би мовити тузінь відготованих джентельменів, про яких в жодному разі не можна сказати, що їхнє ремесло є ремесло, бо скажіть мені, хіба-ж то ремесло — уміти міняти чеки в тисячі доларів?

Один лише тенор відокремлювався на тлі цих працюючих весельчаків. Мак Моді, тенор, що був подібний з себе на голандський сир, тягав свою особу з столиці в столицю, щоб регулярно ставити: Фаворітку, Вільгельма Теля й Тоску, та щоб заробляти собі царське утримання. Мельбурн, Ріо-де-Жанейро, Чикаго, Лондон, та й Париж часом, де театри хоч і платять менше, але де не неприємно інколи показатися — ось життя Жака Мак Моді. Нарощившись в халупі ірландського рибалки, він і не мріяв за таке чудове існування нероби-мандрівника то на пароплавах, то на санях, то на авто

то на битій дорозі. Його головна хіба це те, що він ніколи не співав поза театром. Ви уявляєте собі, скільки разів під час довгої подорожі його намагалися відучити од цього. Марно! Багато сил приклалиши, його можна було втягнути хоча-б до розмови. Він мовчазно посміхався і розважався по своєму. Бо-ж не лише балакуни розважаються: є втіха й в шклянці з добрим алкоголем, куди, правда, домішано трохи води, але який не так то й шкодить, як деякі думають, голосу тенора. Балакуни, слово честі, існують, щоб розважати інших. Тому певне Мак Моді уподобав собі Фігуру.

Перед ним Фігура плив теревені, стоячи з шклянкою вина в руці, з повним ротом, з сигарою, ніби він справу мав з гуртом міжпалубних пасажирів. Фігура звернувся просто до артиста: — Дурні, — ясував він, — уважають мене за комедіянта... Ех, що ви скажете на це? Та може й ви... Але що я говорю?.. Мою гру зафіксовано на фільмі. Я тепер статист. І це, безумовно, тому, що мене звуть Фігурою. Але цей мій дотеп зрозуміє лише француз. Американець не тямить у дотехах... Ви мені скажете, що я обдурив американців? Ще-б пак! Я не можу обдурити. Ви, певне, це примітили, і от знайте... я не маю до американців призириства.

«Віргінія» хитнулася — через великі атлантичні хвилі, — й перервала розмову, що лялася, мов ритми вальсу. Половина кварт з елем підскочила на лаві, куди їх поставив оратор. Він сам, наче гикнувши, промовив своє «ой», хоча страждав на пароплаві від морської хвороби вже не так, як під час своєї колишньої подорожі. Він продовжував блискуче тримати в руці кварту, п'яти й говорити, посміхаючись:

— Статист? А далі? Я мушу бути великою людиною. Я не розумію, чому ваші прокляті режисери не зробили з мене

актора, великого актора... Питаєте, де я дебютував? У Франції, так, у Франції. Та це природньо. Я народився там. Моя мати забула мене на вокзалі так само, як мій батько забув мене у матері, і я мав ще за молодих років кілька професій. Наприклад, в п'ять років я торгував сірниками у Брюсселі, на вулиці «Шости молодих людей». Ні, я помилився. Вулиця «Шости молодих людей» — це в 12 років, коли я був слугою в барі. Така ролі не була мені до вподоби. Випаюк — цей ангол-охоронець, як то казала моя сестра, що врятувала мене, коли я захворів на тиф у Кток-Муа-Са (проте можливо, що це маленьке місто в Азії звалось якимось інакше), так от випадок зробив з мене знову гендіра всяким мотлохом: оливці, підвязки, мальовані листівки щоб вітати з святом свого тата або неню. Тут була й моя перша стрічка, але, на жаль, не кіно-стрічка. Я прагнув... Ух...

Він обернувся до сусіднього стільця:

— Ціот, — промовив він чемно на адресу хамулуватого торговця, що розбив собі об більця носа і зараз втамовував кров.

Потім додав, не обстоюючи першої думки:

— Безнадійний дурень.

Оркестра замовкла, і тоді стало чути виття бурі, що насувалася. Фігура перехрестився. Це завше дуже смішило всіх, особливо коли кумпанія була напідпитку. Як Мак Моді був майже непристойно зарікавлений і лишився в своєму кріслі.

— Ну, а далі?

— Ах, ви не уявляєте, який я був статист, — продовжував Фігура, що оповідав цю історію що дня, а то й кілька разів на день. Але всі слухали завше оповідання його про життя людини, ще й якої людини!.. Фігура був чоловік не хитромудрий, або, може, досить практичний для того, щоб не додавати до своєї історії деяких варіацій.

— Я був статистом, джентельмене. Статистом кіно. Існують ще статисти театру. Але я є, я був статистом кіно. Я, що в «Юдексі» грав ролі рухомої пічки. Ні, це було не в «Юдексі». Так, це було в комедійному фільмі... Я, між иншим, ніколи не брав участі в фільмах з життя великого панства. На жаль, я не мав білизни. Я мріяв набутти смокінг та пластрон, бо це відчинило-б мені двері всіх салонів, а тоді-б я... Пусте... Демон мене спокусив. Я виїхав, я емігрував на пароплаві, дуже подібному до «Віргінії». Я приїхав до Нью-Йорку. Статист вирішив стати кіно-зорею. Але чи може таке статися? Я знову емігрував. Я знову став статистом. Американське кіно мене не одишло. Така моя доля!.. Я п'ю свою шклянку. За ваше здоров'я!.. Ех...

«Віргінія» почало кидати з боку на бік, туди й сюди, так і сая. Неймовірно різко і мінливо.

— Еге-ге, — буркотів Фігура, — я так і думав! Добра годинонька!

Він ученився за щось. Він зблід. Але не він один. Лише Мак Моді палив сігару.



...Бідний Фігура — яка фігура!



...Перед ним Фігура плив свої теревені.



...Я мріяв набутти смокінг та пластрон.

— Чому ти не пієш, добродію?—сказав він Фігурі.
Людина з бару розхлюпала своє вино. „Вірґінію“ струсонула Фігуру, море струсонуло „Вірґінію“, і ніхто не подікався, що-ж, нарешті, струсонуло море.

А Фігура, поміркувавши трохи, вирішив струсонуть своїх слухачів укупі з Мак Моді, бо така сьогодні була його роль.



...В цей мент слуги вилі навзники.

— Я не дитина,—промовив він.—я скажу вам, що я мусив бути найбільшим актором кіно, не лише Франції—всього світу! Я певний цього. Коли мені доручать відповідну роль—ви побачите героя! Я вам оповім одну драму, один сюжет... Ех, як ви хочете, щоб мене знали, коли всі бачуть мене в одьому олягу апаша якогось з перевулків? Ні, треба вмирати... Хіба я помиляюсь?

— Але-ж ти й балакучий, добродію.

— Чи це погано?

Гикавка завадила Фігурі говорити, справжня гикавка, що йде одна по одній. Але він продовжував:

— Я говорю тут для того, щоб розважати оце панство. Що є почесніше? Обвинувачувати мене, ніби я балакучий! І така людина, як ви! Ах, я знаю чому! Ви співаєте, ви гадаєте, що ваші улюблені пісні балакають самі за себе... Мовчи, Фігуро... Я маю за краще не відповідати... Я йду... До того-ж я почував себе не добре. Але коли-б я мав смокінга та білу шовкову сорочку, білі рукавички, от тоді я... я... я замовчав-би.

— Так.

— Так. Я з'ясував усе.

— Ти дуже навився, добродію.

— А що робити, коли я не маю смокінга й білих рукавичок?

Мак Моді кинув сігару.

Зароби їх.—сказав він.

— Що?

— Смокінга, сорочку, рукавички, кіно.

— Як?

— Мовчи.

— Спасибі. До побачення, джентельмени.

— Дурню, слухай. Чи можеш ти довести, що мовчатимеш і все таки робитимеш щось корисне? Тоді мовчи на протязі шости годин. Як-що виграєш, то я взавтра на твою користь улаштую один концерт. 6 ще долари в портфелях „Вірґінію“, ти сам це знаєш.

Фігура тороплено посміхався. Він знімав шапку. Він падав.

— Я... я,—почав він.

Мак Моді дивився пильно.

— Гаразд,—сказав Фігура,—я біюся на заклад.

Присутні зацікавилися так, що кинули думати за бурю. Це були ті, що знову посідали по кріслах, чекаючи, щоб їхні голови перестали крутитися, й прислухалися до цього чудного закладу.

— Гаразд,—Мак Моді поглядом запросив всіх присутніх бути за свідків.

— Це твоє останнє слово?, спитав він Фігури.

Фігура, хитнувши головою, підтвердив своє вирішення.

Мак Моді стиснув йому руку, щоб показати, що гра їхня дійсна. Він поглянув на годинники:

— Десять на першу.—і засміявся.—Отже мовчатимеш до десяти на сьому. Слуго, пуншу для всіх присутніх!

В цей мент слуга вив навзники, та й решта, мов дошки з квіт, попадали. Пароплав тремтів так градіозно, наче молоді дівчина, що її хтось пхнув ногою в живота. Але голосний вереск дівчини все таки приємніший за той шум, що здійнявся після цього жакливого удару. Дерево, залізо, скло, люди—все скриготало, верещало, галасувало, скигало. В барі пароплаву лунала лайка.

— Прокляте собаче... лаяв Мак Моді.

Та він спинився, поглянувши на Фігуру, що підводився зі страдницькою гримасою.

— Ти забився?

Фігура підвівся.

— Та скажи-ж, ти забився?

Фігура приклав палець до рота, з'ясовуючи так, що він зобов'язався мовчати. Потім він знову зробив страдницьку гримасу.

— Що?—гукнув Мак Моді.—Ти ще думаєш про заклад?

Але-ж, йолопе, ти знаєш, що сталося, і...

Двері відчинилися.

— Алло!—крикнув молодий, в золотому мундирі офіцер з позеленілим обличчям.

— Ми загинули?—промовив, благуючи, один льокай.

Фабрикант вагонів уже закінчив усі свої земні рахунки.

— Прощайте.

— Лише зашкодило? Зашкодило? Де?—спитав Мак Моді, нетерпляче, а не стурбовано.

— Виходьте чершій.—наказав маленький лейтенант.

І він, перецибнувши через когось, вийшов.

За ним побігли, не вагаючись. Три або чотири буржуа вовтузилися на порозі. Потім запанувала тиша, віталі мал характер втечі. Ніхто з чоловіків, без сумніву, не мав на пароплаві ані жінок, ані дітей. Проте життя не було для них за важке. І вони поспішали до човнів.

Фігура йшов з-заду всіх разом з Мак Моді, що майже не звертав уваги на катастрофу, захоплено стежучи за поважністю статиста.

То була класична буря.

Пароплав через негоду заблудився і напшовхнувся на щось. Тепер він поволі лягав, ховаючи свою світлу спину й показуючи свій чорний живіт, так, як це роблять мертві риби. Величезні хвилі, ревучи, котилися. Вони спліталися в гігантські везерунки, і піна була їм за гриву. Піни на китайських малюнках не дуже високої якості.

Я не знаю, чи були нещасні випадки. Одна покоївка лишилася на борту. Човен, повний мотузків, увірвався. Чоловіки нахабно штовхали жінок, щоб пройти. Але де-які були героями й рятували пасажирів. Дам безкінечно знепритомнівали. Молоді чоловіки, сп'яні від сміху, глузували з дівчат в нічних сорочках. Капітан зліз до човна останній, весь час думаючи про свою жінку, що їсь далеко спокійно спала. Але я запевняю, що все було на класичний кшталт. Класичним був і немінучий дощ, що лив струмками і що паралізував людей, мов мільйони лассо або мов тропічний ліс, що несподівано повстав перед очима.

Фігура робив те, що він міг робити. До нього хтось гукнув. Він не відповів. Він не покинув Мака Моді, хоча на човні не було вже жодного вільного місця. Мак Моді посковзнувся і впав у воду, та Фігура врятував його. Цей вчинок звернув увагу всіх човнів на Фігуру. Мак Моді знепритомнів, але його лямпасами очутили, він чхав, і, влізнавши Фігуру, промовив:

— Ти не скористувався з моєї відсутності, щоб набалакатися?

Фігура знизав плечима.

— Хто-ж все таки мене зрятував?—спитав Мак Моді.

Фігура кинувся у воду.

— Йолопе!—гукнув Мак.

Трохи розвиднілося, розвиднілося рівно на стільки, щоб нічого не можна було розгледіти. Пароплав пішов на побачення до каравана Христофора Колумба. Місць купався у старому сріблі. Скрізь вода. Навкруги вода. То була чарівна ніч.

— Фігуро!—кликнув Мак Моді, взявши верхнє „до“.

— Ні, ні, нас і так за багато,—протестувала якась стара, худі аристократка в пенюарі, що не мала більш нічого рятувати, окрім себе.

— Фігуро! Фігуро!—уперто кричав Мак Моді.

Фігура з'явився і наблизився до човна.

— Ми перекинемося,—прохрипіла аристократка.

— Вилазь, дурня.—гукав Мак Моді, протягаючи руку.

Фігура не виліз, лише вчепився за борта одною рукою, сопів, мов перелякана жаба, та строїв якісь гримаси, що їх ніхто не зрозумів.

Нарешті примітили, що Фігура тримає щось другою рукою. Він упіймав у воді якусь невідому молоді жінку. Її волосся так прилипло до черепу, що, здавалося, ніби її оскальпировано, шкіра її була така біла, що ніхто не помітив її голого тіла, вона притулилася до чийось ніг, займаючи місце стільки, скільки займала-б змочена слізьми тоненька кипенькова хустка. Фігура також займав не дуже багато місця, але про це не варто говорити...



...Ми перекинемося,—прохрипіла аристократка.

— Хто вона?—спитав Мак Моді.

Фігура знову знизав плечима.

Мак Моді прикрив плечі й груди дівчини своїм піджаком. Вона трохи обогрілася. Зблідла шкіра її зарожевіла, повіки задрижали, тремтіння охопило все тіло маленької дівчини. Вона розплющила очі й соромливо прикрилася піджаком. Мак Моді посміхнувся. Дівча знову заплющило очі й заспокоєно задримало.

Мак Моді обернувся до Фігури. Фігура був блідий і його вигляд перелякав Мак Моді. Він стурбувався? Ні. Він розсердився. Нахмурих брови. Фігура? Що таке Фігура? Суворе жлице Фігури мало всі ознаки лютих ревнущів. Він поглядав то на молоду дівчину, то на Мак Моді. Коли-б Мак Моді пам'ятав ще про заклад, то він-би визнавав, що Фігура може балакати й без слів. Але Мак не слухав того, що йому говорило оце біде, некорушне обличчя: — „Я зрятував тебе, я зрятував її. Я хочу жити Ти винний мені, порятуй-же мене!“

Проте Мак Моді почув такі докори сумління. І це, та її той вигляд благородний, що його мало нещасне, потворне лице Фігури, роздратувало Мака.

— Статист!—проревів він.

Фігура був примушений відповісти, та на щастя дівчинка прокинулася й заплакала.

— Не плач дитино, і так досить води... — ось в такому стилі заспокоював її Мак, ставши ласкавим і люб'язним, мов той крамар, якому домашні драми не заважають приємно посміхатися до клієнтів.

Дівчина заспокоїлася. Море теж. Мак Моді забув про Фігуру.

— Ви мене зрятували?—спитала дівчина.

Мак Моді, не пагаючись, одповів:

— Ми тут для цього! — і, мов мати, нахилився до неї. Вона обійняла його шию руками, м'яким, ніжним, соромливим, але помітно було, що й звичним рухом.

Раптом біля човна схлюснула вода.

— Фігуро!—гукнув Мак Моді.

Фігура пірнув у воду.

Докори сумління, мов довга розпечена голка, простромали Мака Моді. Він почував себе винним! Він мусив переконувати себе, ніби ненавидів Фігуру, щоб хоч трохи виправдатися. Він кинув дівчині пальто й кинувся у чорну воду.

— От і трохи зльвіше стало,—з полегшенням промовила стара аристократка.

Коли-б я був романіст, що гідний цього намення, то я описав-би сцену, що відбулася далі, я знайшов-би для цього найвишуканіші слова. Але мені не вистачає ні місця, ні часу, та може й хисту. Зазначу тут тільки, що лише діти ладні пияти віри оповідання про загибель корабля.

Отже резюмую: Мак Моді, пірнаючи в хвилі, кінчив на тому, що врешті впіймав таки Фігуру, якій настирливо бажав умерти; він лаяв Фігуру, глузував, і, витягнувши з води, знову відштовхнув його. Я не можу заховати того, що вони лупцювали один одного, немов п'яні візники, бо це таки сталося, о Гомере! Кволий і стомлений Фігура скорився і змінив свій погляд на речі. Мак Моді схопив його і плив, не знаючи сам, чи зможе так довго пливати. Море вредно пинилося. Вітер трохи ще свистів. Жахливу зливу змінив тепленький дощ. Фігура стиснув зуби і цілком поклався на свого визволителя. Мак Моді також знепритомнів, коли їх витягли на човна зі стрічного корабля, що порятував усіх пасажирів „Віргінії“.



...Фігура кинувся йому на шию.

Він, важко дихаючи, — витяг мене з води, коли ми тікали з Віргінії?

Фігура, певно, забув про заклад, але він був у такому стані, що не міг вимовити й пари слів.

На світанку рибальська баржа стріла корабель під вітри-

лами. Там смерділо салом і таранею, але всі посміхалися. Почалася розмова. І егоїзм і героїство минулої ночі зникло, розтало на вітерці сивуватого ранку.

Мак Моді зорганізував пунш, щоб одзначити щасливий кінець їхніх пригод. А Фігура? Його шукали. Він сидів на кухні біля пічки і стежив за годинниками.

— Всі до пуншу!—запрошував Мак і сміявся, мов пустотливий хлопець.

— Це тебе не смішить, старе насіння балакунів?

Фігура наважився посміхнутися, але не відповів.

— Ти йдеш, чи ні? Відповідай!

Фігура кивнув на годинники.

Брудний кухар нічого не зрозумів. Гадали, безумовно, що Фігура через оту катастрофу трохи з глузду з'їхав.

— Що?—сказав Мак Моді,—Годинники? Година?

На годинниках було без п'яти шість.

— В чім річ?

Фігура мовчав.

— Гаразд, Фігуро, гаразд! Статисти не балакають, але... Ах! Чорт візьми!..

Мак Моді згадав про заклад.

— Прокляття... Фігуро! Заклад! Десять на сьому!.. Ти виграв! Я заповідаю тебе, що ти виграв! Ти можеш уже говорити! Я-ж кажу, що ти виграв!

Фігура тихо сміявся, але мовчав.

— Так! Самовпевненість перемогла! — люб'язно промовив Мак Моді.

Він узяв з-під м'яса аркуш паперу, розірвав його по-половині і написав на одному шматочкові: квиток на мій перший концерт, а на другому: квиток на тисячу доларів з банку... число й підпис. Протягнув це Фігурі, що поспішні складали папір і заховати його до кешені, яка трохи висохла.

— Чи подобається тобі це, Фігуро?

Фігура лише показав на годинники: п'ять на сьому... Він хотів чесно грати.

— Ходім, Фігуро, я хочу нити! Ми не матимемо пуншу, чудний ти. Ходім! Ах, ти був трохи привітніший в барі „Віргінії“. Ми кінчили вже битися на заклад! Ну, промов хоч слово, а не то я заспіваю! Ти добрий хлопець, подобається мені. Тільки знай, що я ніколи ще не говорив так багато. Ти мені заплатиш за це!

І він схопив Фігуру за руку й потяг його на палубу, де сиділи всі пасажирі. Фігура трохи виправся, поглядаючи на годинники, та раптом голосно і божевільно зітхнув, коли побачив, що стрілки показують десять на сьому...

Фігура кинувся йому на шию, душив його, ляскав по ньому своїми великими долонями й кричав:

— Ах! Стара короно! Ах! Стара короно!.. Я не соромлюся вказати тобі мої думки...

Він обійняв його ще раз і, по-чудному пританцьовуючи, виїшов на палубу.

Там вилаявся так, що всі стрепенулися.

По другій шклянці пуншу він встиг уже оповістити половину історії свого життя.

Луї Деллюк





ЯК ПРАЦЮЮТЬ ДЕРЖАВНІ КІНО-ТЕАТРИ

За України є 50 державних кіно-театрів (тобто їх, що їх ВУФКУ експлуатує безпосередньо).

Ці театри — це база нашого українського кіно-вирництва, і крім того, вони є зразкові, вони показують, як треба вести кіно-театральне господарство і треба продавати свій крам для того, щоби споживач був ним задоволений, а, головне, приваблював все більшу й більшу кількість споживачів. Кожен же, що привабить більшу кількість глядачів може кращий фільм. Чим кращий фільм, тим більше відвідачів буде в кіно.

Ми, з свого боку, не будемо заперечувати цьому, разом з тим зазначимо на ті елементи, які також мають велике значіння, приваблюючи глядача до того чи іншого кіно-театру. Ці елементи такі: устаткування театрів, відношення службового персоналу до відвідачів, музична ілюстрація, якість проєкції, реклама то-що.

Що-ж ми маємо насправді?

Для прикладу погляньмо на роботу харківських кіно-театрів, бо вони є столичними театрами, що постановка справи в них мусить бути дійсно зразковою.

I. Устаткування кіно-театрів, що будувалися колишніми хазяйчиками, не було зручним для глядачів злишки колишні намагалися зробити як найбільш зручно для глядачів, а рента — якось буде! Фойє стільки маленькі, що не відповідали навіть тим вимогам, які ставив царський закон. Мебля у фойє розставлялась, аби лише задовольнити 25% глядачів, а їх вміщувала зала і т. д.

Оздоба залі для глядачів також примушувала бажати кращого.

Що-ж зробили наші господарники, щоб поліпшити устаткування кіно-театрів, які лишилися нам у спадщину?

Наперед треба сказати, що дуже багато вимагати й не можна в цій справі, але не можна й не зазначити на досить значні хиб.

По деяких фойє стоїть лише пара шахових століків, що їх значайно прибирає до своїх рук пара глядачів аж до того часу, поки не вийдуть до залі. Не вистачає також стільців. Знову знайома картина, коли більшість глядачів стоїть на протязі цілих годин аж до початку сеансу. Жодний адміністратор не додумався до того, щоб поставити стіл з десятком газет та журналів, щоби відвідачі ними користувалися та не давали б адміністрацію за відсутність принаймні мінімальної комфортабельності.

Відсутність достатньої вентиляції доводить аж до учаїння ту частину відвідачів, що не пахнуть.

Одне слово, мріяти про будь який комфорт по наших театрах — дурна річ.

Не треба забувати, що нові кіно-театри, що в них би інтереси глядача були в повній мірі задоволені, ще не скоро почнуть будувати.

А тому, за сучасних умов, треба звернути серйозну увагу, щоб перевести в життя хоча-б мінімальні вимоги що до задоволення глядача.

II. З музичною ілюстрацією справа також погано стоїть.



«Буряк допоміг» — Оранка.

Передусім, існує по театрах такий порядок, що оркестр починає грати лише з третьої, або і з чет-



«Буряк допоміг» — Сцена, що не вимагає пояснень.

вертої частини картини, в залежності від її довжини. Решту-ж частин ілюструє лише сам піяніст.

Якість цих піяністів-ілюстраторів настільки низька, що дивуєшся, чому тільки глядач не обурюється.

Тут можна констатувати абсолютно неправильну політику наших адміністраторів, що не підшукують справжніх, висококваліфікованих піяністів-ілюстраторів, а цілком вдоволені з того, що піяністові, який зараз працює, платять невеличку платню.

Навпаки, саме в цій частині треба вжити заходів до того, щоб не виснажувати терпіння глядача, що й без того иноді приходить дивитися не дуже то й гарний фільм. З досвіду минулого ми знаємо, що публіка свідомо відвідувала паганий фільм, щоб тільки послухати гарну ілюстрацію.

Тепер про порядок роботи оркестру. Де це, в яких книжках говориться, що оркестр мусить починати гру з четвертої або з третьої частини? Замість того, щоби з самого початку захопити увагу глядача, допомогти йому зрозуміти та відчутти картину, починається неймовірне і остогидле бринькання на роллі.

І ось, нарешті, промайнули 3 частини, починається четверта але... і тут оркестр мовчить. Бачите, оркестранти ось тільки сходяться до оркестру, а тому частенько трапляється, що грає лише четверта частина оркестрового складу, даючи публіці змогу задовольнитися дуєтом віолончелі та барабана.

Отже треба поставити справу музичної ілюстрації так, щоби картина з самого початку ілюструвалася оркестром, бо можна-ж з успіхом супроводжувати всю картину оркестром, граючи в одному місці соло, в іншому — тріо, квінтет то-що. Треба лише більше ініціативи.

III. Успіх фільму в значній мірі залежить від того як демонструється фільм на екрані; яким темпом іде він, як регулюється світло.

Що-ж до харківських кіно-театрів, то і тут не все гаразд.

Густо-часто бачиш на екрані червоні плями, так що п'ять-десять хвилин глядач не може розібрати, що діється на екрані. Буває це через те, що механік не слідкує за вугіллям, або не дивиться, крізь спеціально для цього зроблене віконце, на екран.

А ось ще одна деталь. Часом механік аж надто прискорює темп демонстрування картини. Публіка лається.

Таке-ж трапляється тоді, коли картина вийшла за межі рямки.

IV. Реклама.—Трафарет. Жодної вигадки.

До цього часу друкують та розліплюють афіши. Вони, як дві краплі води, подібні одна до одної. Хіба їм притягти до себе увагу прохожих?

А фасади кіно-театрів? Замість того, щоб як найдоцільніше використати площу фасаду, вони являють собою надзвичайну убогість, народію на рекламу.

Як що взяти цифру, яку витрачається на рекламу, то вона становить 10% валового збору кіно-театру, що, з статистичних даних, цілком відповідає цифрам, які витрачаються кіно-театрами інших країн.

Коли-ж порівняти нашу та їхню рекламу, стане ясним, що тут нашим робітникам слід у корні змінити методи роботи та подумати над тим, як утворити добру рекламу.

Необхідно нашим робітникам звернути увагу на оці дефекти, бо-ж вони заважають правильним взаєминам поміж глядачем та адміністрацією того або іншого театру. Треба налагодити справу так, щоб приваблювати до театрів нові кадри глядачів, що такі необхідні для розвитку нашого кіно.

Е. Антонос

ГЕТЬ ДУРМАН

Українські кіно-фабрики в 26 році, як і темпом своєї роботи, так і якістю своєї продукції, довели, що вони вже вийшли за межі кустарницької продукції і наближаються до типу індустріалізованого виробництва. Щоб переконатися, що це дійсно так, досить поглянути на організаційний, технічний та фінансовий бік роботи. Але що й досі кустарно, незвичайно, неймовірно кустарно, то це традиції роботи, загальна атмосфера нашого кіно-виробництва, покидьки старої богеми, що дуже шкодять і дуже заважають роботі. Як-ж це такі традиції? Послухайте, наприклад, оцей монолог: «Ех, за старого ладу нас цінили: милували, частували, нагороди давали. Крутили ми два тижні фільм, титаж акторський самі набирали, та й взагалі порядки були зовсім інші — тепер не те!» Багато з робітників наших фабрик «пущають» рясну сльозу, вислухавши такий патетичний монолог. І от дивовижна мішанина з неперетравлених залишків минулої богеми та деяких поверхових навичок нового, революційного часу вариться в казанах радянських кіно-фабрик. Такою юшкою не доводилося прохачуватися, але особливо загрозливо й неприємно те, що ніколи й молодшим робітникам такий виріб «доброї старої» кіно-кухні до смаку не припадає. Вони набираються в старих робітників набридлого нам ще за Ханжонкова звичок і прийомів, і вносять їх у свою роботу.

Таке явище треба припинити. Безумовно, потрібні й організаційні заходи, але найголовніше, про що всім фабрикам нашим треба поміркувати, то це — розрядка атмосфери. «Нема чим дихати» — це не перебільшення, дійсно, атмосфера склалася така, що просто



«Мандрівні зорі» — Вгорі: артистка Шар в ролі козачки Раткович Раділі; низу: на мансарді, Раділі з товаришкою.



вбивче впливає на виробництво, заважає роботі, дезорганізує наші апарати.

В чім-же річ? Головна завада ось яка. Спитайте-но якогось кіно-робітника, який погляд має він на кіно. Тоді почуєте відповідь. Купу слів про «червінці, що буйним потоком ллються в кіно-виробництво», про «безперервну розвагу». Теревені про те, що «кіно — це рулетка, де можна спробувати своє щастя» і т. д. і т. д. Але лише здерідка можна стрінути робітника, що серйозно підійшов-би до кіно.

Поверховий, легковажний погляд — ось те, що пересічний робітник воліє кинути на кіно. Більш нічого. Жодного заглиблення, жодної серйозної думки.

І от утворюється «громадська опінія»: «треба тільки, хоч одною ногою до кіно ступити, й відразу й слави, й грошей заживеш». Що-дня сипляться до кіно-фабрик тьми тьменні пропозиції та листів: «Дайте працювати! Мій хист гине!» Всі ці пропозиції засновані, безумовно, на тому, що десь і хтось «казав», або «переказують», або «кажуть». І цьому «кажуть» чогось всі вірять, навіть деякі редакції йдуть на гачка і, в свою чергу, «від власних кореспондентів повідомляють», чи «інформують».

„МАНДРІВНІ ЗОРІ“

Родина українського містечкового єврея.—Рабі Левушка Раткович, талановитий музикант, грає на скрипці. Містечкове оточення та сім'я не дають йому змоги розкрити свій талант і ось він вирішив виїхати за-кордон, в Німеччину. Вночі він викрадає в батька з-під подушки ключі, дістає з комоди ірощі й передає їх, як було умовлено, маклерові Кальнішкеру за проїзд.

Дівчина Рахіль кохає Левушку, вона проводить його, й вони умовляються зустрітись в Москві, коли обидва дістануть своєї мети.

Кальнішкер перевозить Левушку через кордон і, взявши в нього ірощі, кидає його. Левушка із своєю скрипкою починає ходити по дворах на заробітки.

В одній корчмі на його ігру звернув увагу професор музики, й бере його до себе, щоб вчити. Пройшло 3 роки, і вже він не Левушка Раткович, а знаменитий Лео Роґдай. Він поїхав до не менш славетного імпресаріо—експлуататора Маффі, що наживається на концертах Роґдая.

Рахіль приїждить до Москви вчитися. Але-ж євреям жити в Москві заборонено, й їй доводиться шукати притулку в кишах. Ні час обкласти знайшли шрифти і ось її, як політичну злочинницю, засуджують до каторги. Відбувши каторгу, вона їде за-кордон, щоб знайти там свого Левушку.

Але Лео Роґдай швидко забув свою Рахіль, він покохав кокетку—баронесу Едлен.

Рахіль випадково попала на концерт славетного скрипника Лео Роґдая, і влінає свого Левушку. Рахіль намагається вирвати його з лап Маффі, але сама-ж попадає в ці лапети. Маффі виказує її полінасьві, як карну злочинницю.

В цей час Лео Роґдай викрив свою коханку Едлен, що зраджуєвала йому з Кальнішкером. Лео вішається.

Ставив цю картину на Одеській фабриці режисер Гринчер-Чериковер за сценарієм І. Бабеля.

В головних ролях знімаються актори: Дубравін, Ляров, Тамара Адельгейм, Шор та інші.



Кадри з фільму «Мандрівні зорі». Вгорі — Лев Раткович, майбутній всесвітньо відомий скрипак (арт. Дубравін); внизу — в номерах «ютелю» Плевна. В кімнатці сторожжа. Цей ютель з тил, що біля дверей, як висить червоний листар.



Через такі причини атмосфера кіно-фабрик напружується, робиться зовсім неможливою для продукційної та організованої роботи. Панує всепереможна плітка, поговор, шамотня «рятівників кіно», величезні купи пропозицій, проектів, якесь верзіння божевільних, метушня, все те, що може утворити напівхвора фантазія людей, що приїхали сюди шукати щастя, слави й грошей. Вся ця веремія, галаслива, задущлива й важка, утворює цілком незносиму атмосферу.

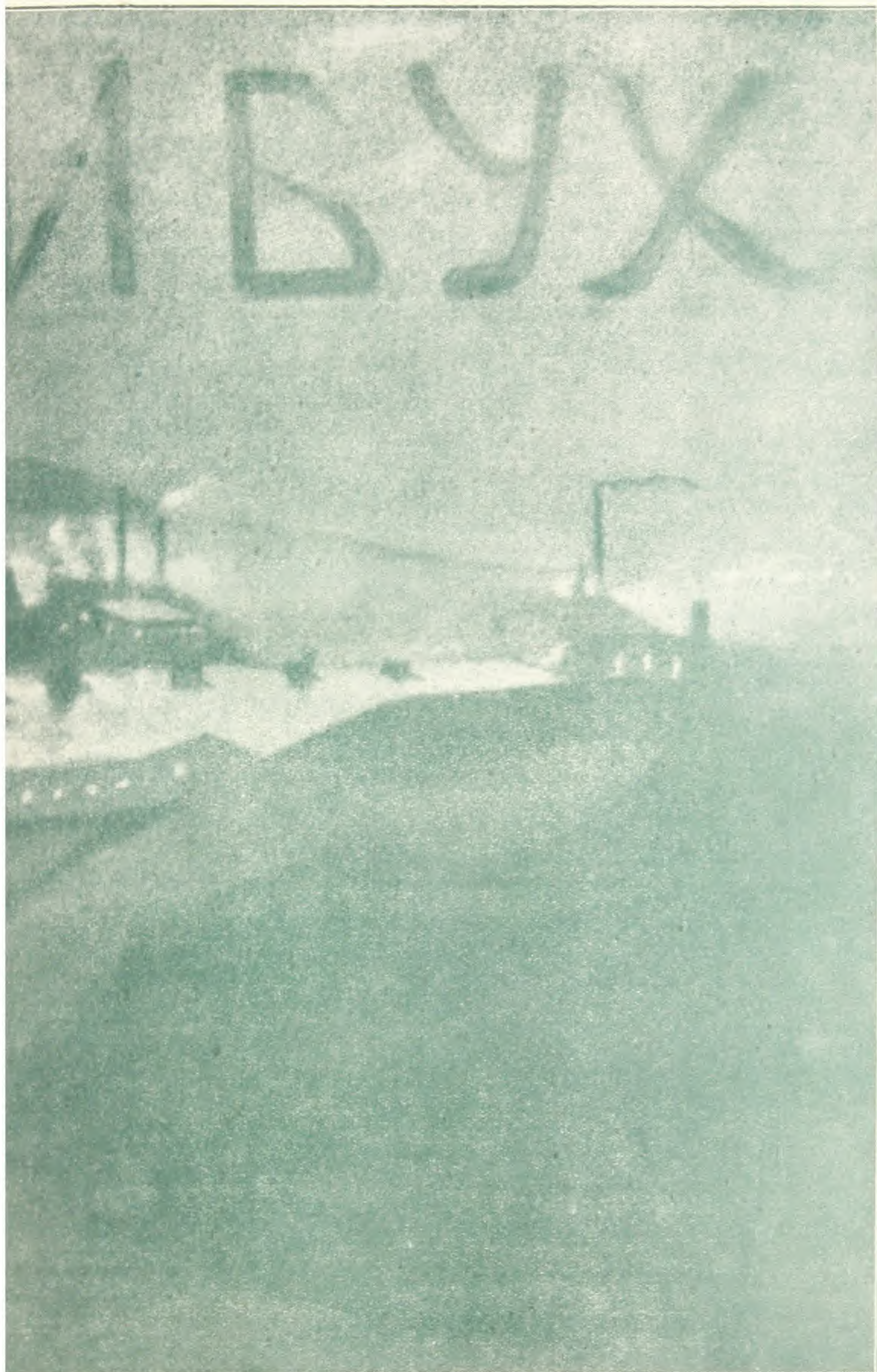
Отже треба добитися того, щоб бачити всіляких халтурщиків, богемщиків і авантюристів такими, які вони є. Треба гаразд вичистити наші фабрики. Треба вляти туди побільше молодих і свіжих сил. Треба піднести дисципліну. Годі думати про «рулетку-кіно». З мозків отих численних, на жаль, радянських панночок і паничів, що складають більшість «шукачів», треба вибити думку про «безперервну розвагу» та «легку славу».

Кіно — не рулетка, а важка робота. Кіно — це індустріалізоване виробництво. Радянська преса мусить допомогти розв'язати той дурман, що навколо кіно-виробництва створився. Нам потрібне молоде, здорове кіно й молоді, здорові, роботящі творці його. Лише для таких відчинятимуться ворота наших кінофабрик.

П. Нечес



Фотографію «Вибух» виконано способом «Бромфлекс».



Робота К. Бермана

ТЕОРІЯ Й ПРАКТИКА УКРАЇНСЬКОЇ КІНО-ШКОЛИ

Напрямок всякої школи визначає її навчальний план, цеб-то те, що визначає обсяг і зміст всього навчального матеріалу, характер навчання, розподіл їх по роках навчання. Залежно від будови навчального плану розгортається й уся щоденна робота школи.

Які-ж принципові підвалини навчального плану Одеського кіно-технікуму?—Вони впливають безпосередньо з самої природи першої ліпшої радянської школи, що спірається в процесі свого розвитку на два основних моменти: на цільову виробничу установку і на раціональний метод навчання. І чим щільніше школа зв'язана з виробництвом, чим ширше розгортається в ній робота учнів, тим більше маємо даних, що школа успішно справиться зі своїми основними завданнями.

А звідси уже ясні й ті дві основні точки, що визначають будову навчального плану кіно-технікуму, цеб-то всебічна орієнтація на виробництво й курс на самостійну роботу учнів, або на так звану навчальну виробництво.

Отже орієнтацією на виробництво й курсом на самостійну роботу учнів визначається цільова конкретна задача кіно-технікуму, ним визначається організаційна структура і строк навчання.

Мета кіно-технікуму готувати для виробництва освітлювачів, фотографів, лаборантів, операторів, акторів, помічників режисерів і самих режисерів. Виходячи з цього завдання, що цілком спірається в своїм розв'язанні на потреби виробництва, і вся навчальна робота в кіно-технікумі організаційно розгортається по двох відділах: технічному і екранному. Технічний відділ готує освітлювачів, фотографів, лаборантів та операторів, а екранний—акторів, помічників і режисерів.

Відповідно до цільового завдання кіно-технікуму встановлюється за навчальним планом і час навчання. На кожному відділі воно триває три роки. Кожен-же навчальний рік триває 11 місяців при одній відпустці. Денну навчальну навантаження для студента встановлено на 8 годин.

Згідно з покладеним в ос-

нову навчального плану принципом орієнтації на виробництво природньо, що навчальний рік вже не ділиться на триместри. Отже кожний навчальний рік в кіно-технікумі за навчальним планом вносить—11 місяців, 44 тижні, 264 дні й 2112 робочих годин.

Бюджет робочого часу, так студента, як і керівника за навчальним планом регламентується, з одного боку, тривалістю навчального дня, а з другого—курсом на як найкращу самостійність студента в його роботі, цеб-то на його навчальну виробництво.

Керівництво навчальною, а рівно й сам перебіг навчання на засадах навчальної виробництва за навчальним планом, складають ці п'ять основних моментів:

1. Вступна лекція—бесіда, що освітлює певну частину програму з тої чи іншої дисципліни.
2. Інструктаж на завдання.
3. Самостійне опрацювання завдання студентом і консультація керівника.
4. Здача й прийом того чи іншого чергового завдання і
5. Підсумовання та облік досвіду на завдання.

Цей порядок визначає й норми робочого часу на кожну дисципліну так для студента, як і для керівника.

Студент за навчальним планом забезпечений годинним, керівник—допомогає студенту в роботі, мінімумом

навчальним планом кіно-технікуму забезпечений годинним, керівник—допомогає студенту в роботі, мінімумом

Згідно з принципом орієнтації на виробництво, логічно визначається навчальним планом і пропорція поміж теоретичною навчальною студента та його практичною роботою.

Виходячи з раціональної постановки навчання, що спірається на систематичну й регулярну ув'язку теоретичних знань з практичними навиками та орієнтовкою в виробництві, всю практичну роботу студентів за навчальним планом поділено на дві частини: навчальну практику за завданнями кіно-технікуму й практичну роботу на кіно-фабриці за завданнями виробництва.

Навчальна практика розгортається в кіно-технікумі, або на виробництві строго відповідно по суті того чи іншого навчального завдання, практична-ж робота на кіно-фабриці перебігає залежно від вимог і вказівок підприємства.

Неухильно й систематично переводячи в ростання студента в виробництво на засадах орієнта-



Артист Банка в ролі продавця з крамничі цилінок у комедії «Ягідки кохання».

ції на нього, кіно-технікум встановлює учбовим планом пропорцію поміж теоретичною й практичною роботою студента: на першій курсі кожен студент дві третини робочого часу присвячує теоретичному навчанню і одну третину—практичній роботі; на другій курсі на теоретичну учбу припадає половина робочого часу кожного студента, а друга половина йде на придбання професійних навиків; а на третій курсі теорія відбирає в студента вже лишень одну третину, а дві третини йдуть на практику.

Зважаючи на вимоги учбово-програмового порядку, вся учбова практика, в межах, визначених для неї учбовим планом, систематично переводиться впродовж усього навчального періоду, що обнімає теоретичне навчання. Практична-ж робота на кіно-фабриці пересувається на кінець учбового року й, відповідно до встановленої для неї норми, триває на першій курсі—три місяці, і на третій—чотири місяці.

Що до змісту учбової роботи, обсягу її та поступовости вивчення дисциплін і кількості їх, то ця частина учбового плану визначається вимогами українського виробництва на ту кваліфіковану силу, що її відповідно до свого цілевого завдання мусить готувати кіно-технікум. Виходячи з цього, учбовий план запроваджує лишень ті дисципліни, що творять потрібну теоретичну й практичну базу для засвоєння того комплексу знань і навиків, без яких розв'язання цілевого завдання кіно-технікуму немислиме.

Такою теоретично-практичною базою на технічній відділі є низка щільно поєднаних поміж собою моментів:

1. Соціально-економічні науки — дисципліна з яскраво вираженим акцентом, скерованим на вивчення марксовського розуміння мистецтва. Вивчається тільки на першій курсі протягом 9 місяців.

2. Історія мистецтва та матеріальної культури, дисципліна, що дає учням художній розвиток і ерудицію. Вивчається тільки на другій курсі протягом 8 місяців.

3. Математика,—та її частина, що необхідна для успішного засвоєння курсу фотохімії та фото-кіно-техніки. Вивчається тільки на першій курсі.

4. Механіка. дисципліна, необхідна для вивчення фото-кіно-апаратури. Вивчається тільки на другій курсі протягом 8 місяців.

5. Електро-техніка та освітлювальна апаратура, яко дисципліни теоретичного й практичного порядку. Вивчається тільки на другій курсі.

6. Фізичні основи фото-процесу — дисципліна, що вивчається тільки на першій курсі протягом 9 місяців.

7. Фото-хімія. Вивчається на першій і другій курсі.

8. Проекційне креслення — курс пропедевтики до теорії перспективи. Вивчається на першій курсі.

9. Теорія перспективи. Вивчається на другій курсі протягом 8 місяців.

10. Композиція кінодіяння, яко дисципліна, що з'ясовує механіку творчої роботи режисера та оператора. Вивчається тільки на третій курсі протягом восьми місяців.

11. Учбова практика фото-кіно-зйомки, як трудовий процес, що закріплює всі здобуті знання й прищеплює студентів виробничі навик та орієнтовку. Має місце, що раз більше на всіх курсах, обіймаючи загалом 1448 робочих годин.

12. Практична робота на виробництві, як остаточний момент учоби, що дає студентів реальну можливість поступово й неухильно вростати у виробництво. Має на всіх курсах загалом 1668 робочих годин.

На екранній відділі теоретично-практичну базу складають ці програмні моменти:

1. Соціально-економічні науки з яскраво вираженим акцентом, скерованим на вивчення марксовського розуміння мистецтва. Вивчаються тільки на першій курсі протягом 9 місяців і мають стільки годин, як і на технічній відділі.

2. Історія мистецтва та матеріальної культури.

3. Українська література, яко дисципліна, що дає літературний розвиток і ерудицію майбутньому майстрові українського екрану. Вивчається тільки на другій курсі протягом 8 місяців.

4. Енциклопедія кіно,—дисципліна, що трактує політику, економіку й техніку західної та радянської



Режисер О. Довженко закінчив ставити на Одеській кіно-фабриці невеличку комедійну картину «Яйди кохання» за власним сценарієм. В головній ролі цього фільму знімався артист театру «Березіль» Крушельницький. На фотографії — вгорі: арт. Крушельницький в своїй ролі: виліз: «смертний бій» каліпоками та таратужками між двома супротивниками. «Озброєний» собака провадить рішучий наступ.

кінематографії. Вивчається тільки на першому курсі протягом 9 місяців.

5. Постановка тіла, — дисципліна, що дає попередню розробку акторських даних. Вивчається протягом 3-х років.

6. Основи сучасної психології та рефлексології, що дає обґрунтування акторській виразності. Вивчається тільки на першому курсі протягом перших трьох місяців.

7. Типологія, що трактує класифікацію особи. Вивчається на першому курсі протягом 4-х місяців безпосередньо за психологією та рефлексологією.

8. Грим, яко допоміжна дисципліна до основної техніки акторської промовистості. Вивчається на першому курсі два місяці безпосередньо за типологією.

9. Техніка акторської промовистості, як основна дисципліна екранного відділу. Вивчається два роки на першому і другому курсі.

10. Композиція кіно-дійства — дисципліна, що вивчає механіку творчої роботи режисера. Вивчається тільки на 3-ім курсі.

11. Учбова практика кіно-дійства й композиції, як трудовий процес, що закріплює всі придбані знання та виробляє в студента навик й орієнтовку в виробництві. Має місце, що раз більше на всіх трьох курсах.

12. Практична робота на виробництві, як остаточний момент учоби, що дає студенту реальну можливість систематично й неухильно вrostати у виробництво. Має на всіх трьох курсах загалом 1678 робочих годин.

Такі основні точки учбового плану кіно-технікуму, що цілком визначають обличчя цієї радянської кіношколи.

А. Денисів

СПРЕСОВАНИЙ ЧАС

Спресований час — це мистецтво кіно.

А тепер про деякі суперечки з приводу його, щоб потім довести, хоч побіжно, чому кіно є спресований час. Журнал „На літературному посту“ № 4 статтею В. Сутиріна дав під „ложечку“ В. Шкловському. Де-ж пак, цей формаліст не тільки легко перестрибує через економічні та фізіологічні закони, але й веде свою пісенку що до кіно (аналогія до літератури), мовляв, є низка переривчастих кадрів для виправдання трюків, тоді як справжнє мистецтво-безперервне.

Хм! Ми, звичайно, можемо визнати, що деякі американські порожні трюкові фільми побудовані своєю дією для того, щоб подати трюки, але вони є лишень непотрібним доказом нікчемності теорії літературних формалістів, що твердять про мистецтво, як про прийом, говорять, ніби не зміст, а низка літературних трюків складають цінність і суть фільма. І до кіно Шкловський радий перенести свій морфологізм, яким він з літератури виганяє всяку мотивованість. Бо, мовляв, і кіно нехтує „змістовим виправданням“ дії. На першому місці трюк і виконання його.

Це по Шкловському.

А коли взяти монументальний якійсь фільм не пустодзвонного декадансу, ну хоча-б „Панцирника Потьомкіна“, „Україю“ чи навіть націоналістичні „Шибелунги“, то зразу видно, що не для виправдання трюків і красивих кадрів збудовані ці мистецькі образи, а з них тільки иноді користується творець фільму, щоб разом з іншими прийомами й засобами відобразити ідеї діалектичних класів, ідеї певних соціальних груп.

Тепер кілька слів про те підозріння, яке формалістики де-які мають до кіно, як до мистецтва. „Переривчастість“, „техніцизм“ то що — це, на їх думку, не мистецтво.

Як раз мистецтво, та ще й найвище! Кіно вище за архітектуру і драму тому, що воно як і драма панує часом, але й як архітектура підперто в найдрібніших своїх деталях математикою, фізикою, хемією й іншими галузями людської культури та економіки. В кіно є той найвищий синтез культури, конструктивний синтез, де певірно злитий пейзаж з фіксажем, емоція з числом світляних хвиль, патос з економічною могутністю країни. Архитектурний патос египетських храмів та пірамід був би не мислимий без відповідного стану техніки, державності й багатства країни. Тим більше це треба сказати про кіно. Воно виросло з загальної культури нашої епохи, воно-ж все глибше виростає в нашу добу, як грандіозна деревина життя культурного.

З приводу переривчастості в кіно.

Вона є, але-ж найбезперервніший процес людське око сприймає все так ритмічно, де-то переривчасто. Справа полягає лишень в тому, щоб погодити

переривчасті сприймання ока з переривчастістю в кіно. Мінімально воно погоджено тим, що дається 16, чи біля того, змін в секунду. Тоді око, навіть підсвідомо, не вловлює різниці між безперервним процесом життя і переривчастістю кіно.

Більш того, робилися вже відповідні експерименти, де в секунду подавалося сотні знімків, які з такою-ж швидкістю демонструвалися на екрані, і преса доносила що така демонстрація давала повну ілюзію матеріальності речей екрану і, навіть, часткового рельєфу й без стереоскопії.

Паралельні події в двох чи трьох планах в кіно є запорукою динаміки цілого фільму. Тут не тільки переслідуються мета показати при боротьбі якихось двох начал, що робиться в одному місці в той час, як в другому місці вершиться щось інше, але яке впливає на перше. Ми маємо на увазі боротьбу двох чи трьох пар, так-би мовити, історичних процесів. Вони переривають в часовій послідовності свій потік — виступає то одна, то друга статка процесів, так наче вздовж річки пливають дві качки, і саме так: в той час, як одна йде під воду й її не видно, але відчуваєш, що вона де-сь іде вперед, — в той час вириває друга і на поверхні води робить свої маневри. В фільмі часто треба спресувати час, подати події, які тягнуться протягом року, на протязі півгодини. При чому ці виривання сюжетні, що мають знаменувати собою протяжність року, можуть подаватися, наприклад, в щомісячній зміні — і це протягом яких небудь пів-години. Коли-б їх просто показати, ці кланти часу, в їх послідовній зміні, то уява могла-б створити, наприклад, одночасову трансформацію. Звичайно, такі кадри, де герой сідає на океанський пароплав, а потім з нього сходить, при-їхавши, самі говорять про певну дуже, правда, несталу кількість часу, що пройшла між цими двома змінами. Але дійсне почуття безперервності часу досягається при паралельних сюжетних процесах, паралельних, так-би мовити, історіях. Ці історії місцями зв'язуються в вузли одночасних подій зі взаємними впливами героїв, що змінює сюжет і часто дає краще змальовання характерів і суспільного тла, але основна їх функція, мабуть, не стільки штовхати сюжет, як сприяти внутрішній динаміці, що виявляється для глядача почуттям пройденого часу.

Шаблонний, наприклад, сюжет боротьби білих і червоних, на тлі якої (боротьби) точиться друга боротьба — кохання героя й героїні — цей сюжет не тільки дає драматичні колізії (герой червоний, а героїня біла чи навпаки), але й заповнює шматками одного процесу перерви в другому, щоб подати почуття руху часу в спресованому вигляді. Колізії драматичної в вищенаведеному шаблоні може й не бути, коли герой і героїня обоє одного табору, але без того, щоб не затуляти шматками одного процесу перерви в процесі другого, не можлива була-б динаміка, якою пишається кіно. Валеріан Полішук



«Кіра Кіраліна» — Арт. Валерська в ролі Кіри



(В р а ж і н н я)

Заливчасті луки по-над Богом розрізали зелену скатертину Поділля на дві половини.

Над самою річкою старі, замиршавлені, довготелесі корпуси будівель цукроварні, що заросли бур'яном та мохом. На дворах і навіть на трубах росте жовта нехворощ.

Входиш в заводське подвір'я—тебе охоплює спокій могили, а в голові «ямбить» Тичинове:

«...Стоїть завод, не їсть, не п'є,

Аж цвіллю взявся знизу»...

Містків нема. Щоб потрапити до економії цукроварні—треба розшукувати човна.

Довге чекання. Хисткий човник, ковзаючись блакитно-зеленою рідиною між кушів гнучкого очерету, переправляє на той бік оператора, що боязко притис до себе апарата.

Другим набридає чекати, й вони в трусиках, передавши речі перевізникові, пускаються в переріз швидкій течії.

Сонце не встигло ще обесшукати одіж (човник трохи не бездоганний), як апарат вже встановлено й оператор чекає на режисерське гасло.

— Приготувались!

Дівчата, що сапають, зрозуміли відповідальність моменту й прискорено сапають, ніби їм діла немає до цієї блискучої металової машинки з одним пронизуючим оком, але то та, то друга, немов пенароком, зіркнув в об'єктив.

На першому плані—актори. Вони довго й старанно вивчають немудрий процес, намагаються триматись просто...

Інакше в рецензента образливе:

— «Пейзан».

— Поча...—крикнув був рунор; давно вже почали дівчата, почали актори; летить вирвана гичка й грудки землі... Тільки сонце вже давно почало й скінчило, а тому режисерське:

...ли!—безнадійно обривається, вже не в рунор. Сиза отара хмар загромила обрій.

— Гряд буде, — тривожно поглядає на обрій селянини.

Цукроварня, каменоломня за станцією біли містечка з українсько-польським населенням, міняють і характер околиць сел. Довгі вулиці з рядками швейцарських будиночків з бляшаними та черепичними дахами—такий краєвид с. Селища.

Можна було-б радіти й написати статтю про поширення огнетривалого будівництва на Поділлі, але нам не до того...

Ледве знайшли типову для українського села вулицю, проте подвір'я, на якому відбувається більшість дій, так і не знайшли...

Одна власниця хати запропонувала нам свою хижку для «фотографії» за 60 карб.

Нас вважали багатими й марнотратами, хотіли ошукати, як легковажних «дачників» (до цієї породи людства й нас залічили).

Але на щастя ні одне подвір'я не підходило. Знайшли ми його в сусідньому селі Грижинцях, де бідне населення зберігло

архаїчні плетні, димарі та солом'яні стріхи, поруч з непомітною, гостинністю селянина.

Пизький тин, крипиця з журавлем, біла старенька хата, відкрита з усіх боків окові об'єктива. Зразу нас оточила юрба. Старі вважали нас за «баламутів» (за виразом однієї тітки), за те молодь спочатку неспокійно, потім впевнено розпитувала нас, цікавилася, дивувалася.

Зніматися зпочатку боялись, потім з'явилися і добровольці, зачувши що ми платимо, й до того-ж даємо «картки».

Прийде в синіх штанах і широкому кольоровому поясі дідусь....

— Ви так завжди відгнені?



Селяни одною з сел Поділля під час кіно-сеансу. І старі, й молоді уважно дивляться на «живі картини», притримавши дихання...

— Та ні, казали-ж-на тіятри!
Пояснюємо, що треба так, як в житті, на роботі.
Дивуються.
Де-хто ображається. А один парубок зауважив:
Глузують з мужика. «Сорочку небілянну та штани полотняні вдягни».

Чому-б і чистими нас не показати. Чи й у вас так, як ото в тіятрі з мужика сміються...?

Я згадав нашу відому «малоросійщину»...

От і одчитав...

А ви—з міркою безпосереднього примітиву! По

за-чим величезне прагнення до культури. Серед мрій молоді—кіно займає не останнє місце.

Вертаємось ввечері, стежкою навпростець тягнуться до містечка юрбами.

— Куди поспішаєте, хлопці?

— На кіно, — чуємо відповідь...

Я не бачив досі більш організованої маси на зйомці.

От ми знимали сход у с. Могилівці та баталії з робітниками.

...Бій у лісі. Стрілянина. Дим піротехнічних свічок. Партизани счепилися з білими.

— Точка! — кричить режисер.

Захоплені партизани й білі, не зважаючи на синці й біль, дупцюють один другого, поки не повторять команди...

Потім бачив:

Галузкою залізничні робітники котять вагони до цукроварні. На містку в'пились, вагон не піддається. Прибула поміч.

— Приготувались! — підбадьорує один. Плечі напружились.

— Почали...

Навантажений вагон, здригнувшись, по-сунув до цукроварні...

— Точка!—кричить сивоусий дід, усміхаючись, витирає своє старе обличчя...

Але, коли з робітниками в нас добре, то адміністрації щось ми не пасуємо...

Ледве, з десятком резолюцій та після паперової тяганини, дістаю коні

І от...

...п'ятеро «козаків» гарцюють лісом. За ними, на змиленому коні, адміністратор заводу:

— Злазьте мені зараз. Я мушу везти буряки.

«Козаки» зам'ялись.

— Злазьте, хлопці,—додаю я тихо, знаючи, що розмовляти—воду товкти. «Козаки» похмурі сідають на траву в лісі, а ми їдемо підводою до села шукати коні. Коли вертаємось «козаки» збирають сунці, а з них глузують проходжі робітники:—«Гей ви, кізяки, а де-ж ваші коні?»

Як виявилось потім, ніяких буряків везти не треба було, адміністратора, значить, вкусив гедзь...

Чимало перешкод у експедиції:

— І ретельні адміністратори...

— І міщанізоване село...

А головне — сонце.

Коли місяць (за Гоголем) роблено в Гамбурзі, то Подільське сонце, певно,—в Лондоні.

Дош і туман.... осінній, весінній, просто хмари, грядові хмари...

...Подільська чудова природа вередлива без краю.

Та зйомщик теж упертий народ...

Оживлені краєвиди, справжній селянський побут бадьорять погляд, проливаючи на полотні екрану.

М. Ятко



«Буряк з'являється». Вгорі—селянська родина. Внизу—селяни дивляться на спадену неблагатним сонцем ниву.

ДОБРИЙ ПОЧАТОК.

Не треба доводити, що селу потрібні фільми не лише з селянського життя. Це-ж не зовсім правдиво. Селу потрібний усякий фільм, що відповідав-би завданням — підвищити культурний та господарчий рівень нашого села.

За останній час наші виробничі програми ми значно поширили. Цього року ми випустимо в два рази більше кіно-продукції, ніж в попередньому році. А скільки на них припадає селянських фільмів?

На превеликий жаль, до останнього часу ціла низка, часом незалежних від кіно-виробництва причин, гальмувала справу творення картин для села. Власне й до цього часу де-що робилося, але воно більш нагадувало кустарювання, ніж серйозну, систематичну роботу в цій галузі.

І от закінчений уже зовсім селянський фільм «Буряк допоміг» свідчить, що ми не тільки своєчасно взялися за цю роботу, але й використали на самому початку одну з актуальніших тем: культура бурякосіння.

Де-кілька слів про те, як ми працювали над «Буряком».

Фахівців, що можуть писати сценарії для села, майже немає. Складний сценарій і з боку сюжета, і з боку монтажу до селянина не дійде. Пекучих тем для села багато, а доброго сценарія немає. Ті-ж сценарії, що надходять до виробництва, вимагають переробки на 70-80%.

Отже не минув такої долі й сценарій «Буряк допоміг».

Але упоратися зі сценарієм було далеко легше, ніж добрати акторів, які мали дати тип справжнього українського селянина. Дуже важко дати на екрані тип селянина так, щоб глядач в кіно повірив, що це дійсно селянин, а не актор, щоб це акторство не перло з усіх його «селянських» рухів то-що.

І от питання це вирішили так, щоб притягти до роботи справжніх селян.

Завдання, поставлене перед групою, було дуже тяжке, бо за півтора місяці експедиційної роботи треба було з'орати, посіяти, потім як підросте, прешарувати, перевірити, далі полоти і, нарешті, копати поспівші буряки, і це все за півтора місяці, себ-то з 20-го травня по 5-е липня, тоді як остання полка буває в серпні, а буряки копають у вересні, бо вони раніш не поспівають.

Багато процесів в обробці буряків для знімання фільму довелося інсценувати, користуючись з досягнень кіно-техніки. Коли наприкінці червня біля заводської будки для ваги поставлено було, щоб знімати їх, чергу підвід з буряками, то майже пів села дивилося на таку «кумедну штуку»: — «Як це за півтори місяці і ще до конки буряків, «кіно-з'йомщики» привезли в завод хури з буряками?»

Фільм «Буряк допоміг» довелося знімати в 4-х різних селах Поділля (Грижипці, Селище, Гнівань та Могилівка). Де провадилося знімання, там збиралася сила народу: селяни страшенно цікавилися роботою експедиції і взагалі кіно-виробництвом. В гушавині села, за допомогою селян робився перший великий український селянський фільм. Цього вже цілком закінчено.

Н. Кум



Режисер Кудряв закінчив знімати фільм з життя сучасного українського села, що одночасно аштує за культуру бурякосіння, — «Буряк допоміг». Фільм знімався на селах Поділля. На фотографіях — кадри з цього фільму.

ЯНДКИ КОХАННЯ





Переїзд ВУФКУ до Києва

23-го жовтня б. р. Правління ВУФКУ переїхало до м. Києва.

Причини, що викликали переїзд ВУФКУ, такі:

1) Підготовка до будівництва зразкової кіно-фабрики, відкриття якої намічається на осінь 1927 року.

2) Створення Центральної Лабораторії.

3) Будівництва заводу для виготовлення кіно-апаратури.

Крім зазначених причин, ВУФКУ ще зважало на те, що багато культурних сил українського суспільства сконцентровано в Києві, а в своїй праці ВУФКУ має на меті тісне співробітництво з зазначеними силами, бо це принесе велику користь розвитку української радянської кінематографії.

Відпущене Київським Окривкомкомом помешкання для ВУФКУ відповідає найкращим умовам праці всього апарату Правління, а також і допоміжних підприємств.

Спеціальне помешкання для складу фільмотеки, велика монтажна майстерня і, нарешті, помешкання Центральної кіно-лабораторії, що встатковується спеціальними машинами, створює той ґрунт, якого вимагає швидкий зріст радянської кіно-техніки.

Нова адреса ВУФКУ: Київ, Бульвар Шевченка, 12.

Новини виробництва

Одеська кіно-фабрика ВУФКУ закінчила постановку таких фільмів: „Мандрівні зорі“ за сценарієм І. Бабеля. Постановка режисера Гричера-Черикова, оператор Веріго-Доровський, художник-архітект Байзенгерц.

Головні ролі виконують: Тамара Адельгейм, Ляров, Дубравін та інші.

Наприкінці листопаду фабрика випускає такі фільми: „Тарас Трясило“, сценарій В. Радіша, постановка П. І. Чардиніна, оператор Б. Завелєв, художник-архітект проф. В. Кричевський. В головних ролях артисти театру „Березіль“ А. Бучма, П. Ужвій та інші.

„Микола Джеря“ за сценарієм Миколи Бажана. Постановка Марка Терещенка, оператор. Рона. В головних ро-

лях артисти А. Бучма, Ляров, Осташевський та інші. Художник-архітект проф. В. Кричевський.

„Митя“ — Миколи Єрмана. Оператор Гольдт. В головній ролі відомий артист театру В. Мерхольда Охлопков, що й ставить цей фільм.

„Беня Крик“ — сценарій І. Бабеля, постановка Вільнера, оператор Капужний. В головних ролях Ляров, Шумський та інші.

„Свіжий вітер“ — сценарій Зада і Щаранського. Постановка Стабового, оператор Демудький.

Ялтинська кіно-фабрика випускає в останніх числах листопаду такі фільми:

„Кіра Кіразіна“, за романом Панаїті Істраті, сценарій Валерської та Плеського, постановка Б. С. Глаголіна, оператор Фаркаш. В головних ролях: артистка Валерська, артист театру ім. Франка. Ватуля, народний артист Кримської республіки, Хайрі, Кутузов та інші.

„Тіні Бельведера“ за сценарієм Золіна, постановка Анощенка, оператор Лемке. В головних ролях артисти: Павлов, Гончаров, Ольга Дейнеко, Долінін та інші.

„Герой матч“ — постановка Константиновського.

Майбутнє виробництво

Одеська кіно-фабрика ВУФКУ приступила до розробки постановки таких фільмів:

„Людина з лісу“ за сценарієм Кошевського, режисер Г. Стабовий, оператор Демудький.

„Наздогін за долею“ за сценарієм Половинки, режисер Марко Терещенко, оператор Рило.

„Зникле село“, сценарій Юрезанського. Постановка режисера П. І. Чардиніна, оператор Рона.

„Сорочинський ярмарок“ — сценарій Гуревича і Каплана, режисер Гричер-Чериковер, оператор Веріго-Доровський.

На Ялтинській кіно-фабриці готується до розробки такий фільм:

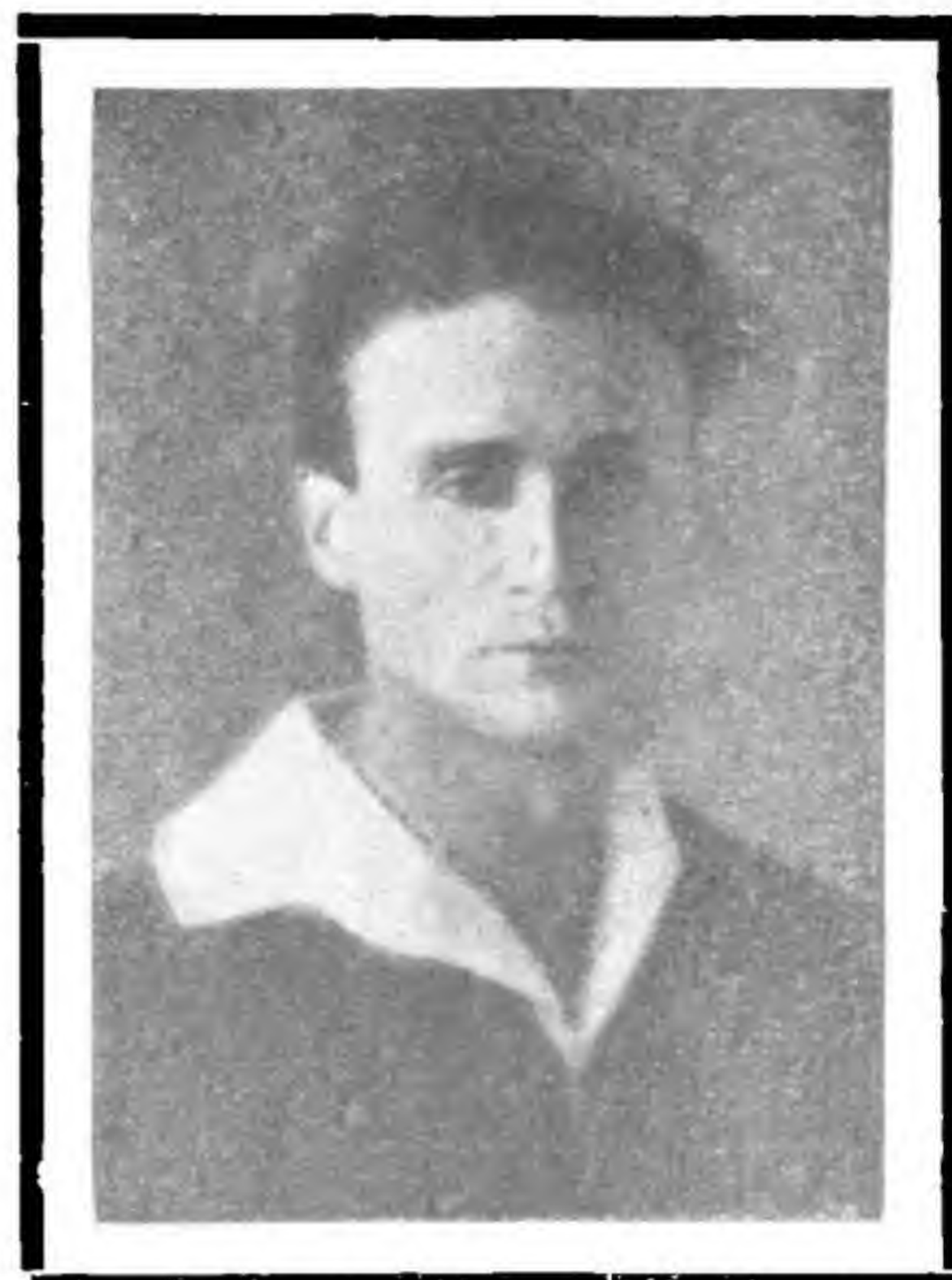
„Позбуті дня“ — сценарій Гончарського та Волжіна, постановка Баллюзека, оператор Лемке.

Завод кіно-апаратури

До організації спеціального заводу по виготовленню проєкційної кіно-апаратури, ухвалено сконцентрувати механічні майстерні Одеси та Харкова в одну величезну майстерню в Одесі або Києві.



Режисер Вільнер закінчив знімати фільм „Беня Крик“ за сценарієм І. Бабеля. Фільм з життя Одеської „шпани“. На фото — шпани, де збирається „шпани“.



СМЕРТЬ П. КУДРИЦЬКОГО

Тов. Павло Кудрицький був один з перших фундаторів мистецького об'єднання „Березіль“. Він вступив до „Березоля“ 1922 року, коли Лесь Курбас з групою молодяка, в маленькому містечку Біла-Церква, готувався до першого виступу „Березоля“ на фронті театральної культури України.

Скромна, витримана людина, дисциплінований робітник, він цілком віддався творчій праці колективу, і ніколи, навіть у найтяжчі хвилини життя об'єднання, не покидав перших рядів „Березоля“.

Його перший акторський виступ відбувся у „Газі“, цій талановитій постановці режисера Курбаса. Надалі він виключно працює в справі організації режисерської лабораторії театру „Березіль“.

Два роки впертої праці, і ми бачимо його першу постановку „Комуна в степах“, що вею „Березіль“ розпочав сезон 1925 року.

Нагла смерть видала тов. Кудрицького з рядів старої гвардії „Березоля“.

Остання його праця „Отелло“, що він готував як зразкову роботу для червоної столиці України — Харкова, зараз готується „Березолем“ до постановки за детально розробленими планами небіжчика.

І ця трагедія буде по-смертній працею цього видатного робітника революційного театру України.

КІНО РСФРР

«Пани Скотініні»

Новий фільм Госкіно—інсценіровка Фонвізінового «Недоросля». З «Недоросля» взяли лише добу та наймення персонажів. Позолочена панська пиха та пудровані перуки. Але в одну мить оцей весь уданий блиск зникає, коли на стайні випещеною рукою пані б'є канчуками дівку-челядницю. За те плазують, жажнувшись аж до нестями, оці самі пани, коли забита й пригнічена челядь повстає на перший заклик Пугачова.

Режисер Рошаль, що ставив «Панів Скотінініх»,—вперше почав працювати в кіно. Користуючись з новою культурою нашого кіно, з короткого та виразного монтажу, режисер передає фільм у плані драматичного гротеску. За основу будівництва фільму взято засіб паралелізму. Наприклад: підводиться рука з канчуком—у вітальні тендітні руки паночки грають на клавесині.

Все, що до самих Скотінініх, Рошаль передав дотенно, виразно, з розумінням речі та доби. Гірше стоїть справа з пугачівцями, що дуже нагадують оперну юрбу.

Фільм про комсомол

Кіно-комісія агітпропу ЦК ВЛКСМ провадить переговори з художньою радою ГПО та Совкіно про ставлення великого художнього фільму, що має відбити побут і працю молоді. Картина охоплюватиме період з 1917 р. по сучасність. Гадають притягти до керування цим ставленням режисера Ейзенштейна.

Госкіно доручило режисеру Роому ставлення нової художньої картини «Кохання втрьох» за сценарієм В. Шкловського.

Режисер Преображенська ставить художній фільм «Ганця» за сценарієм Прабова. Тема сценарія—діти під час горожанської війни.

До Москви приїхав представник німецької фірми «Прометеус—фільм», який повідомив, що режисер Разумний кінчає ставити на одній з німецьких кіно-фабрик фільм «Зайві люди», що матеріалом для нього були оповідання Чехова. Фільм скоро прибуде до СРСР. Між иншим, в Німеччині «Пандирника Потьомкін» бачили вже 2 мільйони людей.

Недавно «Пандирника Потьомкін» було продемонстровано в Нью-Йорку на закритому прогляді, що його організувало представництво Совкіно спеціально для преси та робітників кіно. Питання про дозвіл демонструвати цю картину на американських екранах ще не вирішено.

Госкінпром Грузії починає ставити картину «Хаджі-Мурат». Зніматиметься картина в Дагестані, в районі Казбеку та на Східно-Грузинській дорозі.

Режисер Госкінпрому Грузії Перестіані працює над фільмом «Як зникала картина». Оператор—Дигмедов. В головних ролях—М. Шпірай, М. Якобіні, А. Шпірай.

Спілка кіно-робітників Німеччини звернулася до ЦК Робмису СРСР, прохаючи позичити їй 3.000 марок для допомоги безробітним німецьким кіно-робітникам. ЦК Робмису задовольняло прохання.

Головполітосвіта РСФРР скликає в Москві 1-го листопада кіно-конференцію робітників усіх губполітосвіт РСФРР.

Основні справи конференції—організаційне та ідеологічне керівництво клубними, комерційними та сільськими кіно-театрами, збільшення кількості радянських фільмів та скорочення довозу фільмів з-закордону, утворення спеціального акціонерного товариства «Селькіно», відкриття курсів для готування кваліфікованих кіно-робітників то що.

Під час конференції буде відкрито кіно-виставку, що на ній демонструватимуться досягнення останніх років в галузі сільської кіно-роботи.

З 1-го березня 1925 року, себ-то з моменту організації Совкіно, число кіно-театрів по РСФРР збільшилося на 200%.

Лібрето замість сценарія

Художнє бюро Совкіно постановило припинити прийом сценаріїв і перейти на систему лібрето. Тепер виробляються умови та вимоги, що їх слід ставити до таких лібрето.

До такого вирішення спричинилося те, що людині, незнайомій з технікою сценарія, легше написати лібрето а-ніж сценарій. Крім того це полегшить роботу художнього бюро і дасть змогу використовувати не ціле лібрето, а лише тему чи частину його, що значно важче робити зі сценарієм.

Американське, та й німецьке кіно вже давно перейшло частково на систему лібрето.

Виробництво Узбекгоскіно

За три тижні Узбекгоскіно закінчує зйомки картини «Друга дружина», після чого розпочнеться монтаж.

Зараз прискореним темпом відбуваються павільйонні зйомки в спеціально заарендованому узбекському будинкові, куди проведено електрику.

На кіно-фабриках Ленінграду

В найближчий час ленінградська кіно-фабрика Совкіно закінчує її випускати низку нових картин. Режисер Івановський змонтував фільм «Декабрист», що на жовтєві дні мусить піти в прокат. Режисер Тимошенко закінчив фільм «Переможці ночі». Центральне місце в картині займають великі натурні знімки, зроблені на Волховстрю під час повіди. Молоді режисери Ермлер і Погансон закінчують монтаж фільму «Катя-яблучко», що має пригоди селянської дівчини на вулиці великого чужого міста. Режисери Козинцев і Трауберг закінчують картину: «Братишка»—на тему про любов шофера до свого старого випробованого «братишки»—грузовика.

Великий Сибірський шлях на екрані

До Іркутську прибула зі Столу кіно-експедиція Совкіно в складі: оператора Нальотного, керівника Коростина й помішника оператора Літвінова.

Загальна мета експедиції—виявлення географічного й етнографічного стану Сибіру і зокрема—Великого Сибірського шляху.

Експедицією вже заснято міста: Владивосток, Хабаровськ, Чита і Верхнеудінськ. В одному з великих дачанів (мапастирів) Бурятії, за 140 версто до Верхнеудінська, в містеч. «Гусино-Озерне», вперше було заснято народньо-релігійне свято—містерія «цан».

В Хабаровську заснято іногородців—голландів, їх побут, характер, лови кети на Амурі, амурську військову флотілію й т.п.

Меншає відвідування

Різно падає рівень одвідування кіно в передміських кіно м. Москві. Це пояснюється низькими якісно картинами, які Совкіно дає в районні кіно-театри.

Боротьба з алкоголізмом за допомогою кіно

Наркомздорovia випускає новий кіно-фільм за назвою «Зелений Змій». Це нова картина з селянського побуту. Перед глядачем розгортається родинна драма на тлі зловживань алкоголем.



Новий фільм
Госкіно
«Пани Скотініні».

Кадри з цього фільму.



Кадр з того-ж таки американської «протикоролівської» фільму. Народ повстав і притиснув до стінки короля.

КУЛЬТУР-ФІЛЬМ У НІМЕЧЧИНІ

В Німеччині назвою „культур-фільм“ об'єднуються всі фільми, що не мають призначення видовищного, що не з'являються розвагою для глядачів і мають освітнє або виховальне значіння. Під цією назвою об'єднуються кіно-хроніка, фільм про подорожі, фільм індустріальний, рекламний, спортивний, науковий і навчальний.

Фільм видовищний і культурфільм дуже важко поміж собою розрізнити, бо „культур-фільм“ тепер не відмовляється від усіх засобів впливу, що притомні фільму видовищному, — від інтриги, сценарія, спеціального артиста та художньої режисури. З другого боку, багато видовищних фільмів дуже легко можна віднести до культур-фільмів, наприклад, багато постановочних історичних фільмів, що намагаються ілюструвати історію і точно відтворити яку-небудь добу, але, не зважаючи на деяку неточність цього розмежування, все-таки обидва ці вигляди фільмів можна розрізнити. Художньо-видовищний фільм — це кіно-картина, що в ній пильну увагу звертається на розвиток художнього боку, на емоціональний вплив на глядача. А культур-фільм нагадує нам за те, що кіно не лише новий вигляд мистецтва, але один із найбільших технічних винаходів нашого віку, який має величезне значіння в справі популяризування науки і навіть в справі наукових дослідів.

В культур-фільмі виступає на перший план технічне значіння кіно, його значіння, як наукового підручника.

Тепер, коли художнє кіно ввійшло в побут, забувають, що коли воно народилося, то існувало лише як технічний винахід. Його творці на перший план висували наукове та технічне значіння і, навпаки, мало хто гадав, що художній фільм набуде розмірів, перед якими значно зменшиться перше призначення кіно: бути засобом для технічного та наукового процесу.

Таким чином за підвалини культур-фільму були перші досліді над винаходом рухомої картини.

До війни на першому місці, як виробник культур-фільмів, стояла Франція, ця батьківщина кінематографії. Пате й Гомон по всьому світі розповсюдили, тепер майже забуті „видові“, свою дрібну хроніку та маленькі популярні фільми, що їх трохи соромно звати „науковими“. Такі самі фільми виробляла італійська фірма „Чінес“, американська Едіссона

та англійська Урбана. В Німеччині на ті часи власного виробництва культур-фільмів не було, і її ринок постачала французька кіно-індустрія.

В Німеччині вже на перше десятиріччя 20-го віку існувало досить багато великих прокатних організацій, що просуvalи культур-фільм ближче до мас. Таке було, наприклад, „Німецьке товариство для поширення народньої освіти“, „Інтернаціональна кінематографічна компанія“ — Lichtbilderei g. m. b. H.

Культур-фільму значно важче, аніж видовищному фільмові, розшукати свого глядача, і це завше перешкоджало йому розвиватися. Лише минаючи загальноприступні кіно-театри, культур-фільм може знайти свого спеціального, зацікавленого глядача, вторувавши собі шлях до вищої, середньої та її нижчої школи. Це не можна було-б здійснити, коли-б широкі кола громадянства та держава не підтримували його. Саме кіно-промисловці того часу дуже неприхильно ставилися до культур-фільму і старанно годували ринок кривавими бульварними картинками. Може тому в Німеччині дуже рано виявився широкий громадський рух на користь оздоровлення кіно й за культур-фільм.

Ще 1907 року було утворено „Товариство кінематографічної реформи“, що об'єднало передове учительство, ліберальну пресу й кіно-робітників. Аж до початку війни низка отаких товариств провадила так звану „боротьбу за культур-фільм“. Цікаво відзначити, що всі спроби примусити державу брати участь, допомагаючи просувати культур-фільм до шкіл, кінчилися нічим. Передові ліберальні вчені й вчителі не мали сили перемогти державну глупоту й реакційність, проте наслідком цього руху було те, що утворилася широка прокатна сітка культур-фільмів і випробовувалися всі способи просунути кіно до мас, щоб „просвіщати“ їх так, як це було до вподоби „дуже ліберальним і передовим“, але досить таки розумним проводирам руху за культур-фільм.

В цей час відбулися перші спроби утворити пересувні кіно-установи й організувати мандрівні сільські кіно-театри. В Штетині організується тоді культурницьке товариство „Уранія“, що мало за мету засновувати постійні театри, де-б демонструвалися культур-фільми.

дом та поясненнями під час демонстрування зробленої ними картини по кіно-театрах.

Таким чином, культур-фільм розвивається і поширюється. Зараз він у німецькій кіно-продукції посідає видає місце. В той самий час він спричиняється ще й до найновіших винаходів та досягнень в кіно-техніці, бо для знімання таких от, прикладом, незвичайно скланих, дрібних та мало видних процесів, як процеси, мікроскопічні та медичні, потрібні дуже досконалі, точні й складні апарати. Промисловий фільм вимагає вдосконаленої освітлювальної апаратури для освітлювання величезних промислових будівель, рекламні та географічні фільми вдосконалюють трюковий бік кіно, загальмоване та прискорене знімання, особливо розвивається мультиплікація.

Коли раніше всі культур-фільми ставили які-небудь „уповноважені по зйомці“, то тепер зрозуміли, що для доброго культур-фільму потрібен добрий, досвідчений режисер, знайомий гаразд і з освітлювальною і знімальною технікою. Сучасний культур-фільм вимагає також і сценарія, й ніколи не відмовляється від усіх засобів впливу художньої картини, й коли позичає щось звідти, то й багато досвіду творця кіно дає. Особлива точність культур-фільму, його обов'язкова наочність та виразність сприяють розвиткові „кіно-мови“, яскравіше визначають межі можливостей кіно. На багатьох культур-фільмах є чого навчитися режисерам та операторам, що загрузли в трафареті кінематографічної літературщини, психологізмі та брехливій декоративності, навчитися динамічності, вмінню поводитися з річчю, кінематографічному „показу“ та фотографії культур-фільма.

Коли ми мусимо ще й досі вчитися чогось з західного видовищного фільму, то тим більше мусимо ми вивчати західний культур-фільм.

Наші картини такого типу, всі як один, дуже недосконалі й невдалі, бо щоб утворити добрий культур-фільм, треба мати такий досвід, якого ми, безумовно, не маємо і мати не можемо.

Наш ринок завалено західним фільмом для розваги, що часто й художньої цінності жодної не має й шкідливий ідеологічно, а ось західний культур-фільм, і цінний, і корисний, якщо й опиняється у нас, то лише як виняток. На це треба звернути увагу. Коли вміло рекламувати й супроводити демонстрування культур-фільма популярними докладами, то він знайде свого масового глядача і в нас.

Стоять також на черзі у нас нагальна справа про ширше творення культур-фільму, зокрема дуже мало уваги звертають в СРСР на виробництво власного наукового фільму, що мав-би ринок для збуту й за межами Радянського Союзу. Так, наприклад, хірургія у нас дуже й дуже вдосконалена та розвинута, отже наш хірургічний фільм був-би цікавий і для Заходу.

Такі фільми, як от фільми про подорожі, ми можемо дуже легко та з мінімальними витратами і хоч зараз робити. Безмежні простори нашого Союзу дають для цього величезний матеріал. Сучасний фільм про подорожі вже не є звичайною збіркою цікавих краєвидів та типів, він намагається як найповніше змалювати побут та нрави даного народу, а тому такий фільм може дуже стати на пригоді в справі



Кадри з німецьких культур-фільмів. Вгорі — шабуні диких коней з фільму «Прерії Америки»; внизу — річка крокодилів з фільму «З ка-мерою через Африку».

ознайомлення широких мас з далекими й мало відомими куточками нашого неозорого Союзу. На Захід такий фільм також утворює собі шлях, а, окрім того, для радянської кінохроніки він дасть багатющий і цікавий матеріал.

Отже, щоб утворити добрий радянський культур-фільм, треба прикласти ще багато роботи й багато часу, а найголовніше: треба притягти до цієї справи громадську увагу й громадську допомогу.

Альф.

До всіх робітників сільських кіно-установок та сельбудів

Справа кінофікації сел України що-дня все більш шириться. По низні сел вже встановлено біля 450 кіно-установок, а наприкінці оперативного року буде встановлено ще трохи більше, ніж 330 кіно-установок.

Таким чином сітка сільських кіно-установок уже не мрія, а реальна дійсність української радянської кінематографії.

Наші дослідження що до кінофікування сел України—є лише першими кроками на цьому шляху, проте й тепер оця сітка, що існує в нас, є єдиною не лише в СРСР, але й в усьому світі.

Справи кінофікування сел, як ускладнений новий вид роботи, вимагають участі широкого суспільства, що давало-б їм оцінку, критикуючи й зазначаючи на хибі цієї важливої роботи, освітлюючи на сторінках преси, як позитивні, так і негативні її боки. Ця обставина й примушує нас утворити в журналі «КІНО», яко в органі української кінематографії, спеціальний відділ «Кіно на селі», що в ньому друкуватимуться статті-інформації, звіти та дописи про роботу кіно-установок на селі. Зрозуміло, що такий відділ не може існувати без участі сил, що ведуть безпосередньо цією роботою на місцях. Тому журнал, юловним чином, розраховує на те, що притягне широке сільське суспільство до співробітництва в нашому журналі.

Для цієї мети Редакція засновує інститут сільських кіно-дописувачів, і просить всі сільські кіно-установки сидіти одною товариша, доручивши йому періодично освітлювати роботу даної кіно-установки.

Таким чином ми маємо надію, що організація сітки кіно-сількорів буде за початок для утворення кіно-суспільства, що на його думку і погляд ми будуватимемо кіно на селі.

З привітом

Редакція журналу «КІНО»

1926

РЕВОЛЮЦІЯ І КОНТР-РЕВОЛЮЦІЯ НА АМЕРИКАНСЬКОМУ ЕКРАНІ

Від часу Жовтневої революції, на американському екрані вже декілька разів появлялись більшовики, що було пострахом для кожного глядача, який звикнув приймати американські фільми за життєву правду. Такі, величезної ваги події, що потрясли цілим світом, не могли не відбитися на найбільш продуктивному екрані світа, звичайно, в надто односторонньому освітленні. Взагалі, велетенська кіно-продукція Америки прагне нових і все нових сюжетів. І тисячі сценаристів черпають свої сюжети з різних ділянок життя, з різних частин світа, пишуть про різні події, звичайно—на основі газетних звісток. Це—дешевенькі, сенсаційні фільми для малих, провінційних кіно-театрів.

Бувають в Америці й „солідні“ фільми. Це такі, що появляються тільки на екрані найкращих, багатих кіно-театрів великих міст. Опісля, коли такі фільми перейдуть через екрани розкішних театрів в декілька місяців, а то й через

рік—два, появляються вони на екранах малих, бідних кіно-театрів окраїн великих міст та на провінції.

В минулих кількох роках американське кіно відтворювало Велику французьку революцію. Звичайно, тенденційно. Робесп'єр виходив завжди кровожадним горлорізом, Дантон—примірним обивателем, жертвою „неграмотних кар'єровичів з черні“. Аристократія, при своїх стражданнях з боку революціонерів, викликувала сльози на очах „гуманного“ американського демократа. Взагалі, останні роки в американській кіно-продукції—це були роки захоплення історичними, давніми подіями. Після них прийшла воєнщина, французький фронт 1914—1918 р.р., героїства офіцерів, варварства німців. Часом траплялися дуже малої вартості фільми, що зачеплювали громадянську війну в Росії, особливо на Сибіру. Але це не були масові постановки і проходили майже непомітно. Звичайно, більшовики на тих фільмах були найстрашнішими

людьми під сонцем, невмигамими, дикими горлорізами, мало що не канібалами, гвалтівниками „благородного, чесного“ жіноцтва аж до прилюдної „націоналізації“ жінок. Словом—руйніники найвищої степеня у всіх ділянках людського життя. Коли-ж поруч з цим появлялись фільми з життя білої російської еміграції, то були це не злі комедії, що все таки викликували в „демократичного“ обивателя співчуття. Російський князь, що мислючись в н'ю-йоркському ресторані, все таки залишався гордим аристократом. Княжна, що мила підлоги, по-за своєю працею була неприступною княжною з „блакитною чистою кров'ю“. Але у всіх них певна надія, що—„так не буде“, що „недалекий час великої зміни“ і т. д.

Але ми не хочемо цим сказати, що в Америці взагалі немає вартісних фільмів. Вони є, правда, дуже рідко, хоч звичайно, далекі від життя. Антон Сінклер, той сміливий, великий американець, що вміє вивернути душу Америки навиворіт, і що дуже близько стоїть до кіно-продукції, як споглядач та знавець чп не всіх її таємниць, завжди твердить одне: „Американський екран ніколи не подає життєвої правди, тільки життєву брехню. Американське кіно продукується для дорослих людей з дитячим розумом“.

Цим разом згадаємо про нову, цікаву для нас постановку великої н'єси „Волзькі бурлаки“ („The Volga Boatman“), що пройшла з великим



Кадр з фільму „Волзькі бурлаки“. Вгорі: компаньйон рятє княжну; по середині: князь Дімітрій, княжна Віра та волзький бурлака (майбутній командир полку червоних); внизу: в усякому „порядковому“ руському фільмі закордонною виробу мусить бути „тройка коней“. Є вона і тут.

успіхом на екранах американського суходолу. Постановщик, один з найталановитіших в Голівуді — Сесиль Міль. Для радянського громадянства цікаво буде почути про цей фільм хоч би тому, що в ньому представлена активна боротьба більшовиків з білогвардійцями. Це вже не випадкові сцени, а ціла картина, масова постановка. Вперше від Жовтневої революції на американському екрані появляються більшовики, не як дикуни й горлорізи, а дисципліновані салдати революції.

Звичайно, сюжет дуже далекий від правди. Історичні події перекручені. В американського постановщика Велика російська революція зразу-ж Жовтнева. Але ми не про це. Поминаючи всі ті недолатки, картина варта того, щоби на неї звернути увагу.

Знімалися найкращі актори. В ролі бурлаки — потім комполку Червоної гвардії — Вільям Бойд; княжни Віри — Елеонор Фейр; князя Дмитрія — Віктор Варконі; князя Микити — Р. Едесон, і цигана — Козлов. Це головніші ролі. Окрім них — тисячі статистів, а то й доволі відомих акторів, що виконували підрядні ролі в масових постановках.

Треба признати, що постановка чудова. Абстрагуючи від самого змісту, цілість картини захоплює навіть більшовика, що найшовся в далекій Америці. Звичайно, хоч майже вся дія проходить на Волзі і її березі близько Ярославля, кіно-апарат не бачив Волги.

Характерним явищем для американського кіно є те, що у „Волзьких бурлаках“ надто яскраво підкреслено класову різницю і взагалі класову боротьбу соціальної революції. І це вперше. Дореволюційний час в Росії — це час рабства, всемогучого панування аристократії й буржуазії, нечувані страждання працюючих. Революція (зразу-ж більшовицька!), — це грандіозний порив мас, голої, свідомої своєї мети, завзятої й сміливої в своїй боротьбі з буржуазією. Білогвардійці — дегенерати, распусники, але класово свідомі, хоч ця сміливість не виявляється в збройній боротьбі. Більшовицький Революційний Трибунал — це серйозні, розважні судді, цілком далекі від білогвардійських суддів, що в п'яному стані, без ніякого суду, видають наказ розстрілювати полонених більшовиків. І лагідне американське закінчення: Революційний Трибунал виправдує комполку Червоної гвардії, що зрадив її, рятуючи від смерті княжну Віру, а на княжну й її нареченого князя Дмитрія, начальника білогвардійської дивізії, видає присуд: еміграція за-кордон, або чесна праця для нової батьківщини.

Перший американський масовий фільм про революцію і контр-революцію в бувшій Росії, здорово підправлений буржуазним соусом, мимохіть реабілітував в очах залюбленого американського обивателя — більшовиків. Зроблено це свідомо чи несвідомо — не наша річ, але фактом є, що поминаючи банальність змісту, „Волзькі бурлаки“ заслуговують на те, щоб ми зафіксували їхню появу на сторінках радянської преси.

Чи побачить цей фільм радянський екран, годі сказати. В кінці, як-би її побачив, то в багатьох серйозних місцях в



Кадри з фільму «Волзькі бурлаки». Вгорі — командир полку червоної та княжна Віра; внизу — актор Вільям Бойд в ролі комполку.

радянського глядача він викличе ширий, дружній сміх. А в Америці, робітництво в багатьох моментах, дивлячись на екран, справляє бурхливу овацію червоногвардійцям. І нілково відчуває себе буржуазія, що в своїх побратимах й ідеологах-білогвардійцях — бачить тільки дегенератів.

М. Ірчан

Binniger, Канада.

„ОСТАННЯ ЛЮДИНА“ В КАНАДІ

В серпні ц. р. на екрані Канади появилася „Остання людина“ з Е. Ялінгсом. Подія надзвичайна, в Канаді-ж і взагалі Америці — майже незамітна. Фільм йде надпрограмово, цеб-то після закінчення цілої програми — від 11 до 12 години вночі.

На екрані проходять картини. Для пересічного американця рішуче незрозумілі й нудні. Немає ні авантюри, ні гарячих подій.

Трагедія людини? Життєва правда? Шматок життя працюючої людини? О, яке все це чуже для американської пу-

бліки, вихованої на банальних сюжетах! І не дивуєшся, коли за тобою в найбільш трагічних місцях — сміх. Це Америка дає доказ своєї недозрілості й художньої неграмотності.

Колос дотеперішньої світової кіно-продукції „Остання людина“, великанське досягнення і перший піонер нового екрану, з життєвою правдою — не заслуговує в буржуазній пресі навіть на коротеньку рецензію.

Binniger

М. І.

ХРОНІКА ЗАКОРДОННОГО КІНО

ПЕРЕМОГА МОЛОДИ

Молодія святкує в Німеччині перемогу на всьому фронті. Старі „зорі“ або вже не мають у публіки колишнього поспіху, або-ж виїхали до Америки. Нових же імен не бажає театро-власник і чути, боючись, що вони не зможуть притягати глядачів. Для цього „Уфа“ вирішила зайняти кілька головних ролей у своїх „бойовиках“ молодиками, перетворюючи їх, через велику рекламу та й саму значність фільмів, на певні вітми для публіки акторської величини. Така, наприклад, доля трьох, цілком невідомих нікому молодих акторів, що їх „Уфа“

законтрактувала на цілу низку своїх поточних фільмів. Ось Бригітта Гельм, що вперше знімається в кіно, виконуючи одразу головну роль в величезному фільмі режисера Фріца Ланга „Метрополіс“.

Друга—теж „новенька“ в кіно, Камілла Гори, що виконує роль Маргаріти в „Фаусті“, замість славної американської „зорі“ Ліліан Гіш, якій на початку гадали доручити роль.

Разом з Бригіттою Гельм в „Метрополісі“ виступає новий актор Карл Фреліх, досі теж нікому невідомий юнак.

Ось три, найвигадливіші зараз представники німецького кіно-молодія.



З ліва на право: Камілла Гори, Бригітта Гельм та Карл Фреліх

РУДОЛЬФО ВАЛЕНТИНО ПОМЕР

23-го серпня 1926 р. помер в Нью-Йорку після операції найбільш популярний кіно-актор в Америці — Рудольфо Валентіно. Був це великий любимець в першу чергу жіноцтва не тільки Америки, але й усіх буржуазних країн світа, куди тільки пробіли собі шлях американські фільми.

Рудольфо Валентіно — талановитий актор, незрівняний виконавець ролі любовників, своєю грою вводив в екстаз буржуазного глядача обох полов, що завжди прагне блискучої краси, роскоші, ефекту, сімейних авантур та Донжуанства. Все це давав Валентіно. Був це тип джентльмена, а ніколи безхарактерної людини.

Допоки швидко і в короткому часі зробив він свою кар'єру. Його життя було багатим на цікаві пригоди, з яких де-що наводимо.

Уродився Валентіно в невеличкому селі Кастеланата в Італії 1895 року, і його справжня фамілія звучала: Рудольфо Альфонзо Раффаельо Шерре Філіберт Гувільєрмі ді Валентіно д'Антоніо Гуолла. Мати його була дочкою паризького лікаря, а батько капітаном італійської кавалерії. Освіту набував в італійській школі, а по смерті батька його віддали у військову школу, де він не робив ніякого поступу, бо не любився в військовій ситуації. Хутко покинув цю школу і поступив в сільсько-господарську академію, але й там не зіграв довго місця. Вкінці виїхав до Парижа й Монте Карло, де „пізнавав світ“, токи мав гроші. Опісля, на вперті прохання, розчарована мати стягнула 4 тисячі доларів і він в осени 1913 року приїхав в Нью-Йорк.



Рудольфо Валентіно

Коли юнак опинився без грошей, почав думати над тим, як прожити. І пристрасно вчився танцювати, що стало опісля в пригоді йому.

Жити з самих танців Валентіно не міг, тому виконував різні праці, від канцеляриста до огорожника в центральному парку Нью-Йорку. Опісля, як безробітний, блукав по мільйонному місті і одним захистом, де схилював свою голову, була лавка в ньюйорському парку. Вдень шукав праці, вночі спав в парку.

В кінці пощастило йому потрапити в невеличку театральну трупу, як танцюристові. Коли мандрівна трупа доїхала до Сан-Франціско — цілковито збанкрутувала, і її актори залишилися враз з директором без цента. Випадок хотів, щоб Валентіно зустрівся з давним своїм знайомим Норман Керрі, який запропонував йому вступити актором в кіно. Першим фільмом в якому в незначній ролі виступив Валентіно, була драма „Чотири коні Апокаліпса“, що ставилася під керуванням відомої сценаристки Джон Метіс. Ніхто не відав в цьому фільмі Рудольфа Валентіно як актора. Після цього, вже в більших ролях, виступив він в п'єсі Рекса Інграма „Переможна сила“ і з Назімовою в „Камілло“. Головну роль виконував вже Валентіно в п'єсі „Шейх“ (арабський ватажок), що зробила голосним ім'я актора і по сьогоднішній день дає йому назву: „Шейх американського кіно“. І Рудольф Валентіно помер, оплакуваний десятками тисяч своїх поклонників і поклонниць (в першу чергу поклонниць). А його антрепренер з задоволенням одержав за нього один мільйон доларів страховки.

М. Ір.



Кіно-плівка „Лігноза“

LIGNOSE

ПОЗИТИВНА: чорно-біла
кольорова

НЕГАТИВНА: оригінал
орто
орто-екстра
панхроматична

Запитання, довідки то-що
на першу вимогу даремно

Lignose Film G. m. b. H. Berlin NW 40. Moltkestr. Lignoshaus.

Кіно

200

**ПЕРЕДПЛАТА НА
ЖУРНАЛ „КІНО”
ЩО ЙОГО ВИДАЄ
№1 ВСЕУКРАЇНСЬКЕ
ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ**



**НА 3 МІСЯЦІ — 90 коп.
НА 6 МІСЯЦІВ 1 крб. 50 коп.
НА ОДИН РІК 3 крб.**

**Передплату приймається по Обласних відділах
ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:**

**ЦІНА
№ ЖУР
30 КОП**

Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.
Одеса, Обласний відділ ВУФКУ.
Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.
Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.